目　　录

帕格尼尼，尼科洛 ……………………………………（1）

第一小提琴协奏曲，Op.6……………………………（1）

辟斯顿，瓦尔特 ……………………………………（7）

第四交响曲……………………………………………（7）

普朗克，弗朗西斯 …………………………………（11）

d小调为两架钢琴与乐队用的协奏曲………………（11）

普罗科菲耶夫，谢尔盖 ……………………………（15）

g小调第二钢琴与乐队协奏曲，Op.16……………（15）

C大调第三钢琴协奏曲，Op.26 …………………（19）

D大调第一小提琴协奏曲，Op.19 ………………（22）

g小调第二小提琴协奏曲，Op.63…………………（26）

交响组曲，基日中尉，Op.60 ……………………（28）

罗密欧与朱丽叶（芭蕾组曲两首）………………（30）

锡西亚组曲（阿拉与洛利），Op.20 ……………（38）

古典交响曲，Op.25 ………………………………（42）

降B大调第五交响曲，Op.100……………………（45）

拉赫玛尼诺夫，谢尔盖 ……………………………（48）

c小调第二钢琴协奏曲，Op.18 …………………（48）

d小调第三钢琴协奏曲，Op.30……………………（53）

帕格尼尼主题狂想曲，Op.43 ……………………（58）

e小调第二交响曲，Op.27……………………………………（61）
拉威尔，莫里斯……………………………………（66）
小丑的晨歌……………………………………（66）
波莱罗舞曲……………………………………（67）
G大调钢琴协奏曲……………………………………（70）
为左手演奏的钢琴协奏曲……………………………………（73）
达弗尼与克洛埃……………………………………（75）
鹅妈妈……………………………………（82）
西班牙狂想曲……………………………………（84）
库泊兰的坟墓……………………………………（88）
圆舞曲，管弦乐舞诗……………………………………（90）
雷格，马克斯……………………………………（95）
管弦乐，根据莫扎特主题的变奏与赋格Op.132……………（95）
雷斯皮基，奥托里诺……………………………………（99）
罗马的喷泉……………………………………（99）
罗马的松树……………………………………（101）
里格，沃林福德……………………………………（104）
音响研究，Op.7……………………………………（104）
里姆斯基-科萨科夫，尼古拉……………………………………（106）
西班牙随想曲，Op.34……………………………………（106）
伟大的俄罗斯复活节序曲，Op.36……………………………………（109）
交响组曲，舍赫拉查德，Op.35……………………………………（112）
罗赫伯格，乔治……………………………………（119）
第二交响曲……………………………………（119）
罗西尼，乔阿基诺……………………………………（122）

赛维尔的理发师序曲……………………………………………………（122）
偷东西的喜鹊序曲……………………………………………………（124）
意大利女人在阿尔及尔序曲…………………………………………（127）
丝绳软梯序曲…………………………………………………………（129）
塞米拉米德序曲………………………………………………………（130）
威廉·退尔序曲………………………………………………………（132）
鲁塞尔，阿尔贝 ………………………………………………………（134）
巴克斯与阿里亚妮，第二组曲………………………………………（134）
g小调第三交响曲，Op.42 …………………………………………（137）
勒格尔斯，卡尔 ………………………………………………………（141）
人与山…………………………………………………………………（141）
正　门…………………………………………………………………（144）
圣-桑斯，卡米耶………………………………………………………（147）
a小调大提琴协奏曲，Op.33 ………………………………………（147）
g小调第二钢琴协奏曲，Op.22 ……………………………………（151）
c小调第四钢琴协奏曲，Op.44 ……………………………………（153）
小提琴与管弦乐队引子与随想回旋曲Op.28………………………（156）
奥姆法尔的纺车………………………………………………………（157）
c小调第三交响曲Op.78 ……………………………………………（159）
勋伯格，阿诺德 ………………………………………………………（163）
钢琴协奏曲，Op.42……………………………………………………（163）
乐队曲五首，Op.16……………………………………………………（169）
交响诗佩利亚斯与梅丽桑德，Op.5 …………………………………（173）
一个华沙幸存者，Op.46………………………………………………（181）
乐队变奏曲，Op.31……………………………………………………（186）

《升华之夜》Op.4 ……………………………………(192)
舒柏特，弗朗茨 ……………………………………(197)
罗莎蒙德序曲和芭蕾音乐……………………………………(197)
c小调第四交响曲（《悲剧》）……………………………………(200)
降B大调第五交响曲 ……………………………………(203)
C大调第六交响曲，Op.140（小C大调交响曲）……………………(206)
b小调第八交响曲（《未完成》）……………………………………(209)
C大调第九交响曲……………………………………(213)
舒曼，威廉 ……………………………………(219)
美国节日序曲……………………………………(219)
大提琴和乐队幻想曲，俄耳甫斯之歌……………………………………(221)
新英格兰三联画，根据威廉·比林斯的
歌曲而作的三首乐队曲……………………………………(224)
第三交响曲……………………………………(227)
弦乐交响曲（第五交响曲）……………………………………(231)
舒曼，罗伯特 ……………………………………(235)
a小调大提琴协奏曲，Op.129……………………………………(235)
a小调钢琴协奏曲，Op.54 ……………………………………(238)
曼弗雷德序曲，Op.1 5 ……………………………………(242)
降B大调第一交响曲（《春天》），Op.38 ……………………(245)
C大调第二交响曲，Op.61 ……………………………………(251)
降E大调第三交响曲（《莱茵》），Op.97 ……………………(255)
d小调第四交响曲，Op.120……………………………………(258)
斯克里亚宾，亚历山大 ……………………………………(263)
狂喜诗，Op.54……………………………………(263)

普罗米修斯，火之诗，Op.60 …… (266)
赛兴斯，罗杰 …… (270)
第八交响曲 …… (270)
肖斯塔科维奇，德米特里 …… (275)
第一交响曲，Op.10 …… (275)
第五交响曲，Op.47 …… (278)
第六交响曲，Op.53 …… (282)
第九交响曲，Op.70 …… (286)
西贝柳斯，约翰 …… (290)
d小调小提琴协奏曲，Op.47 …… (290)
图奥内拉的天鹅，Op.22, NO.3 …… (293)
e小调第一交响曲，Op.39 …… (294)
D大调第二交响曲，Op.43 …… (298)
C大调第三交响曲，Op 52 …… (302)
a小调第四交响曲，Op.63 …… (305)
降E大调第五交响曲，Op.82 …… (309)
第六交响曲，Op.104 …… (312)
C大调第七交响曲，Op.105 …… (316)
斯美塔那，贝德里赫 …… (320)
莫尔道 …… (320)
被出卖的新嫁娘序曲 …… (325)
施托克豪逊，卡尔海因茨 …… (327)
颂 歌 …… (327)
对 位 …… (333)
施特劳斯，理查德 …… (336)

音诗，《唐璜》Op.20……………………………………………（336）
唐吉诃德，Op.35……………………………………………（341）
英雄的一生，供大型乐队用的音诗Op.40……………………（347）
变　形……………………………………………………（352）
七层面纱之舞，选自《莎乐美》……………………………（357）
蒂尔·艾伦施皮格尔的恶作剧，Op.28……………………（360）
查拉图斯特拉如是说，Op.30………………………………（363）
死与净化，音诗Op.24……………………………………（370）
特拉文斯基，伊戈尔 ……………………………………（375）
阿　冈，十二人芭蕾………………………………………（375）
钢琴与乐队随想曲…………………………………………（379）
牌　戏，三幕芭蕾舞剧……………………………………（381）
D大调小提琴协奏曲………………………………………（385）
火　鸟………………………………………………………（389）
士兵的故事，音乐会组曲…………………………………（396）
彼得鲁什卡…………………………………………………（401）
普尔契奈拉组曲……………………………………………（410）
春之祭，异教时期的俄罗斯风光…………………………（413）
夜莺之歌……………………………………………………（420）
C调交响曲…………………………………………………（424）
三乐章交响曲………………………………………………（426）
诗篇交响曲…………………………………………………（430）
柴科夫斯基，彼得·伊里奇 ……………………………（436）
意大利随想曲，Op.45……………………………………（436）
降e小调第一钢琴协奏曲Op.23 …………………………（437）

D大调小提琴协奏曲，Op.35 ……………………………………（445）
弗兰切斯卡·达·里米尼，Op.32 ……………………………………（448）
胡桃夹 ……………………………………（450）
罗密欧与朱丽叶幻想序曲 ……………………………………（454）
C大调弦乐队小夜曲，Op.48 ……………………………………（457）
c小调第二交响曲（小俄罗斯交响曲），Op.17 ……………………（460）
f小调第四交响曲，Op.36 ……………………………………（463）
e小调第五交响曲，Op.64 ……………………………………（469）
b小调第六交响曲（悲怆），Op.74 ……………………………………（474）
泰勒曼，格奥尔格·菲力浦 ……………………………………（478）
a小调长笛与弦乐组曲 ……………………………………（478）
汤姆森，弗吉尔 ……………………………………（481）
塞纳河之夜 ……………………………………（481）
瓦雷兹，爱德加 ……………………………………（484）
奥　秘 ……………………………………（484）
赤道之曲 ……………………………………（489）
整　体 ……………………………………（492）
电　离 ……………………………………（494）
威廉斯，拉尔夫·沃恩 ……………………………………（497）
托玛斯·塔利斯主题幻想曲 ……………………………………（497）
G大调第二交响曲（伦敦交响曲）……………………………………（501）
f小调第四交响曲 ……………………………………（506）
维瓦尔第，安东尼奥 ……………………………………（511）
四　季，Op.8，协奏曲第一至第四首 ……………………………………（511）
春 ……………………………………（515）

夏……………………………………………………………………（517）
秋……………………………………………………………………（518）
冬……………………………………………………………………（520）
瓦格纳，理查德 ……………………………………………………（522）
漂泊的荷兰人序曲…………………………………………………（522）
诸神之黄昏：齐格弗里德的葬礼音乐……………………………（525）
诸神之黄昏：齐格弗里德的莱茵河之旅…………………………（528）
罗恩格林前奏曲……………………………………………………（532）
纽仑堡的名歌手前奏曲……………………………………………（535）
帕西法尔前奏曲和耶稣受难日音乐………………………………（537）
齐格弗里德牧歌……………………………………………………（543）
汤豪塞序曲…………………………………………………………（547）
特里斯坦与伊索尔德中的前奏和爱与死…………………………（549）
瓦尔顿，威廉 ………………………………………………………（554）
第一交响曲…………………………………………………………（554）
韦柏，本 ……………………………………………………………（559）
钢琴协奏曲，Op.52…………………………………………………（559）
韦柏，卡尔·玛里亚·冯 …………………………………………（563）
钢琴与乐队音乐会曲，Op.79………………………………………（563）
尤里昂特序曲………………………………………………………（564）
自由射手序曲………………………………………………………（566）
奥伯龙序曲…………………………………………………………（569）
韦柏恩，安东 ………………………………………………………（572）
五个乐章，Op.5（弦乐队用稿）……………………………………（572）
五首乐队曲，Op.10…………………………………………………（574）

六首乐队曲，Op.6 ……………………………………………………（576）

交响曲，Op.21……………………………………………………（578）

变奏曲，Op.30……………………………………………………（582）

齐默曼，柏恩德·阿洛伊斯 …………………………………………（586）

光线下射（大型乐队前奏曲）……………………………………（586）

尼科洛·帕格尼尼

Niccolò Paganini

1782年10月27日生于热那亚，1840年5月27日卒于尼斯

第一小提琴协奏曲，Op.6

如果把这部作品称之为喷火的战马，帕格尼尼骑着它驰骋于欧洲大陆所向披靡，如果把这件出自名家巨匠之手的作品仅仅称之为D大调协奏曲的话，那对这部巨著不仅是大不敬，简直是大谬不然了。因为帕格尼尼这首天才横溢的大作是用降E大调写，而且用降E大调演奏的。这个惊人之举使得当时的音乐家们，甚至小提琴演奏大师们大为震惊和迷惑不解。他们在多年以后仍旧不明白在技术上怎么允许用降E大调来演奏这样的曲子。这个故事一直流传至今，以致在我们这一世纪中愿意并胆敢用降E大调来演奏它的小提琴家实属不多。

然而技术上的神奇还只是故事的一半。故事的另一半则是帕格尼尼炽热的感情力量和巨大的创造性幻想力。（这后一种能力，根据人数众多的后世作曲家选用帕格尼尼著名的《随想曲》的素材作为整个作品的基础这一事实可得到充分的证明。）总之，他是一位能够攫住听众心灵的作曲家和演奏家。著名的柏林音乐评论家路德维希·雷尔斯塔布第一次听到帕格尼尼的演奏时，就被这位意大利神话般的火热情感深深地感动，并这样称道

他的．使他折服的正是帕格尼尼的音乐情感，尤其是协奏曲（可能就是这首协奏曲）的慢乐章："他的协奏曲的柔板乐章是多么简炼，就是学生演奏也不会有困难——这是一首纯朴、忧郁的歌曲……我一生中从未听到过这样感人泪下的音乐。仿佛这位受难人的那颗破碎的心在胸中翻腾，向我们倾吐它的痛苦……我从来不知道在音乐中有这样的音调。他诉说，他哭泣，他吟唱。与这柔板乐章比起来，所有的辉煌技巧都微不足道。"

舒柏特也说过，"在帕格尼尼的柔板乐章中我听到了天使的歌声。"

那些四方流传的诸如帕格尼尼曾经出卖过他的灵魂以换取超人的音乐才能之类的谣言，丝毫未能伤及他的卖座率，这类谣传向来被作曲家本人以及那些严肃的崇拜者当作笑料。但是这片妖烟魔影一直追随到他入土之时。他身后曾被拒绝在圣地入葬。为此，帕格尼尼的后裔和教会当局激烈地斗争了三年零三个月之久，直到梵蒂冈的一次特别会议宣布：应当按基督教仪式埋葬帕格尼尼，才算罢休。

帕格尼尼生前那副古怪的模样很难消释这些谣言。甚至怀疑派的海因里希·海涅也这样提到它们。

"一个漆黑的身躯终于出现在舞台上"海涅写道，"好像是从地狱里钻出来的。这就是穿着黑色礼服的帕格尼尼。他那件黑色的上衣和背心的款式可怕得就像是冥后的宫廷礼仪司设计的。黑色的裤管在瘦骨嶙峋的细腿上令人不快地晃荡着。当他小跑步出台，笨拙地向观众鞠躬致意时，两只细长的手臂也似乎被一只手中的提琴和另一只手中的弓子延长而垂到地面。在他的身子的生

硬扭动中有一种木然的恐怖表情，同时又有某种动物般的笨拙神态，使我们忍俊不禁。然而，当人们看到他在乐队光彩夺目的舞台照明之下，苍白得如同僵尸一般的面孔，带着一副那样的哀怜和那种白痴般的谦卑表情时，一阵突如其来的怜悯之情袭上人们的心头，谁也不想笑了。难道他曾经从机械人或者狗那里学过向人致敬的方式？这哀求的眼神真是出自一个受到致命打击的人，抑或是在眼神后面隐藏着一个狡猾的财迷的嘲弄？难道这个活生生的人希望像垂死的斗士那样在弥留时刻还要以最后的奄奄一息在竞技场中取悦于观众？或许这是一具从墓地爬出的僵尸，一个手持小提琴的吸血鬼，即便不吮吸我们心里的血，至少也吸走我们口袋里的钱？

“看着在台上没完没了地弯腰鞠躬的帕格尼尼，人们的脑际都会闪过这类问题。可是一旦神奇的大师把琴放在颏下开始演奏时，所有这类念头霎时便消散了……”

要形容帕格尼尼的演奏实在是太难太难了。这些新颖而且非常灵活的运弓技术，用惊人的速度和空前完善的音准奏出的大量“自然泛音”和“人工泛音”，还有用双音拉奏的泛音系列都是他所发挥的高难度技巧，虽然其中有不少技巧的雏型早已形成但已被人们遗忘。可是帕格尼尼的某些手法（常被人称作“花招”）却是十分简单的。比如像他的小提琴调音法（也许说“不准的”调音更为确切），可使乐器上所有的弦听起来都比标准音高半音。因此，帕格尼尼就可以按照D大调来写作和演奏这首降E大调协奏曲的独奏部份了。D大调是小提琴上所有的调中最容易拉的，用了D调的指法就使得在降E大调中难以演奏的片断也

能演奏了。这个简单的花招过了很长一段时间才被揭穿，因为帕格尼尼总是注意着在私下里调他的弦，而且总是戒备地监守着自己的乐谱。这一花招还有另一个重要的效果，法兰克福和巴黎剧院交响乐队指挥兼首席小提琴卡尔·古尔在帕格尼尼生前曾这样描述过："在某些作品例如降E大调协奏曲中……独奏者的声音突然闪出一道光亮，与乐队柔和的音色形成对比，就像蜻蜓在雨中闪闪发光。这个效果是通过一个小小的窍门产生的。这位大师将他的乐器提高了半音。于是他用D大调拉奏；尽管空弦的音比乐队各乐器调高了半个音。这种对比大大加强了他那辉煌华丽的效果。"

如今这首协奏曲几乎毫无例外地用D大调演奏，这是有许多充足理由的。因为今天许多第一流的艺术家都训练成具有绝对音高的能力，这意味着在视谱或者演奏用D大调写的乐段时，内耳听到的就是D大调。如果小提琴所有的音都调高半音，那就使得具有绝对音高的演奏者始终感到有半音之差的不协调，这种不协调感几乎达到令人难以忍受的程度。此外，当琴弦比正常情况调高半音时，始终有可能在演奏中出现张拉过度或者滑脱的现象，这会扰乱心绪。

在现代的小提琴高级演奏技巧中，帕格尼尼的技术"秘诀"已经成为所有受过严格训练的小提琴家的普通常识了，而艺术家们现在力求强调的是帕格尼尼音乐中的表情特点——正是这些特点赢得了他同时代的著名评论家和作曲家如柏辽兹、舒曼、肖邦和舒柏特等人的赞赏。

Ⅰ、Allegro maestoso 一大段乐队的引子陈述了这个

乐章的正主题——一个轻盈下行的断奏音型和对比的抒情主题。独奏小提琴一进入就用旋律大跳、席卷而来的琶音和三连音改变了基本主题的形象。抒情的对比性在独奏部份表现得尤为突出，形成一个音高高于谱表的弧形的优雅旋律线，上面简单地标出“甜蜜柔美地”：

例 1
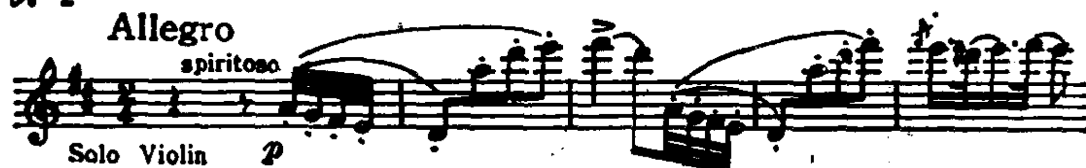




这个上行的音型是在加弱音器的弦乐和一支单簧管的持续单音所构成的最朴素的背景上奏出的。可是总的说来，这个开始乐章以风驰电掣般的音阶、琶音和平行三度、六度、八度、十度的双音、断弓的和连弓的，等等辉煌技术为主，并经常出现帕格尼尼最为拿手的高音区的自然泛音或人工泛音。

Ⅱ、Adagio 柔板乐章正如雷尔斯塔布所说的，很简单．它用关系小调b小调写成，显然是一首悲歌，甚至是悲剧场面的描绘。帕格尼尼在描述一个慢板乐章（人们始终未完全弄清他所指的是这个慢板乐章还是他的第二协奏曲的慢扳乐章）时，说他是有感于一出有关囚犯的悲剧而写的，他曾亲眼看到由当时最著名的演员朱塞佩·德·马里尼扮演的囚犯，向上苍哀泣祈祷的动人

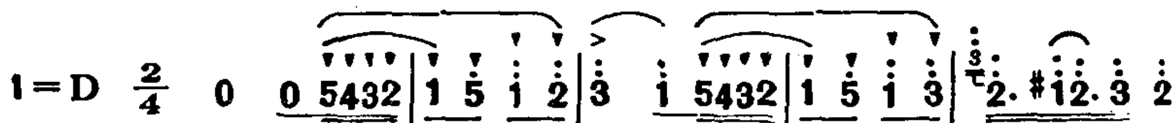
情景。

Ⅲ、Rondo：Allegro spiritoso 忧郁的慢板乐章的魔力被轻快跳跃的回旋曲主题打断，这个主题不仅以富有感官美的魅力取胜，而且还能表现独奏者轻盈而敏捷的弓法技巧：

例 2



小提琴独奏



在二十世纪大多数的演出中所用的比较现代化的乐队配器为长笛二、双簧管二、单簧管二、大管、低音大管、圆号二、小号二、长号二、定音鼓、大鼓、钹，以及常规的弦乐组。

周　蓁译

瓦尔特·辟斯顿
(Walter Piston)

1894年1月20日生于缅因州，罗克兰

第 四 交 响 曲

也许因为瓦尔特·辟斯顿爱写交响曲、室内乐以及更为抽象的音乐形式，他的音乐常常被贴上“新古典主义”的标签。但是如果辟斯顿一定要被贴上什么“新”的标签的话，那么“新巴罗克”倒或许更为合适，因为辟斯顿对巴罗克风格以及约翰·塞巴斯蒂安·巴赫高超的作曲技法的着迷成了他永久的力量之一。既庄重又优雅，既热情又理智，既有强烈的感情又略带嘲弄的幽默——这里列举的只不过是让人略知辟斯顿艺术的表面特征。

辟斯顿音乐中一些明显的矛盾之处是与他复杂的家世渊源和教育传统密切相关的。辟斯顿出身于缅因州的罗克兰，一个美国东部沿海人的家庭，而他的祖父安东尼奥·辟斯托内是移居到罗克兰来的意大利人。尽管人们往往浪漫地认为作曲家都是灵感而不是理智的造物，辟斯顿却以最优异的成绩毕业于哈佛大学。显然这不是单凭灵感就能成功的。他在新英格兰的知识要塞完成了普通教育的学业以后，便立即动身去法国并且投身于（据说）当时威震四海的娜迪亚·布朗杰的门下，这位老师在其早年的弟子七十寿辰时还健在，并发表了热情洋溢的贺词。
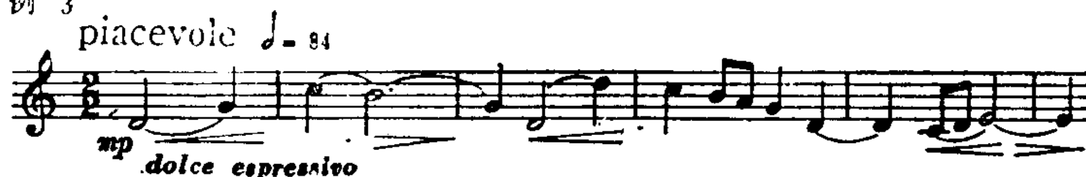
在七十岁之前，辟斯顿从哈佛大学退休，他在那里执教的时间超过了三分之一个世纪——1924到1960年。他的光辉成就和教学深度可以从下面的事实得到证明：在本文作者被特许参加辟斯顿的赋格班的那年，已有好几位作曲家连续三次上这个课了，因为他们每次重新上这个课都能获得新的技法和加深艺术上的理解力。

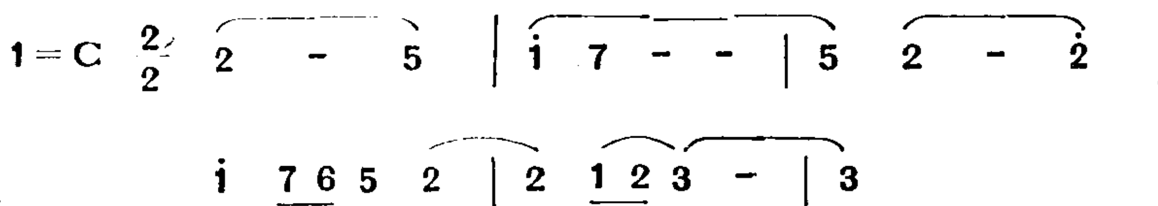
辟斯顿对作曲技法的精通熟谙引起了同行们的敬佩和羡妒。有关他创作中的炫技手法我们所闻不多。所谓炫技，可以只是一种追求效果的玩弄复调的游戏，配器技巧以及和声色彩的把戏，其目的只是为了迷惑听众。但是辟斯顿的炫技中却毫无使用简便花招的手法，仿佛产生于辟斯顿对加工音乐原材料的热诚和能力。他对于某种恰到好处的节奏，对于某种富有幻想的配器色彩，对于有魔力般的对位是如此地爱好，以致他本人的乐趣也不知不觉地感染给那些不会进行音乐分析的听众了。

但是他无论对哪种音乐手法的热爱都不超过对旋律的钟爱。第四交响曲是一部旋律性很强的作品。辟斯顿在写这部作品时，曾对采访他的人说："我觉得我的音乐正变得愈来愈放松，愈来愈流畅，那些生硬和神经质的成份也愈来愈减少了。我在第四交响曲中感到一种从未体验过的舒适和惬意。"谈到这部交响曲的最初主题时他又说："关于这悠长的第一主题……我强烈地感觉到自己是身不由主地随它前进，而不是有意地推它前进。"

Ⅰ、Piacevole 辟斯顿把这个乐章称为"用大型两段体写的悠闲自得的中庸快速乐章。其中有两个主要主题，都是旋律性的。第一主题一开始由第一小提琴声部陈述：

例 3
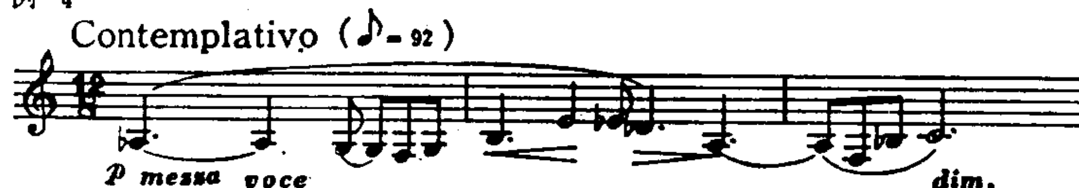




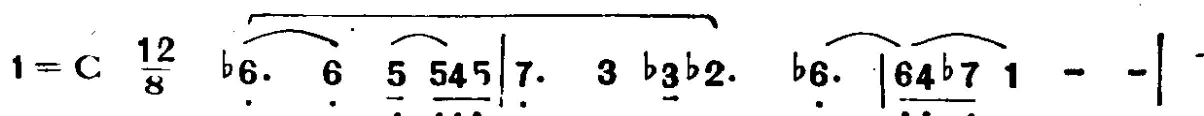
第二主题比较安静，先由单簧管演奏并由其他木管乐器陪衬。”当两个主题在乐章的后半部份再现时，单簧管的旋律在双簧管的较为哀怨的音调上重新出现。

Ⅱ、Ballando　按照辟斯顿的形容，“这是一个舞蹈性的乐章，用A—B—A—C—A—B—A的回旋曲式写成。主要主题，A段的特点是节奏自由，节拍不规则。B段是圆舞曲，而中段C则使人想起乡村提琴手的音乐。”

Ⅲ、Contemplative　“一个连绵不断的柔板乐章。”辟斯顿写道，“采用一开始只由单簧管奏出的旋律乐句中的各种新素材来发展。”

例 4





然后单簧管乐句由“中提琴和英国管以各种形式来演奏。高

潮则是铜管合奏这个主题。”

Ⅳ、Energico 末乐章是传统的奏鸣曲快板形式。辟斯顿形容“第一主题为粗犷而富于节奏性，第二主题为对比性的更富有歌唱性的旋律。最初由双簧管吹奏时很容易分辨。有一段短小的展开部和在结尾形成高潮的再现部。”

交响乐的配器为：短笛、长笛二、双簧管二、英国管、单簧管二、低音单簧管、大管二、低音大管、圆号四、小号三、长号三、大号、定音鼓、三角铁、木鱼、小鼓、钹、大鼓、竖琴一以及常规的弦乐组。

闻 薇译

弗朗西斯·普朗克

(Francis Poulenc)

1899年1月7日生于巴黎，1963年1月30日卒于巴黎

d小调为两架钢琴与乐队用的协奏曲

在弗朗西斯·普朗克身上充满着各种矛盾，这些矛盾由他对待音乐的极为独特的态度统一起来。他的宗教音乐固然很重要，但是只反映了他个性中的一个侧面。不仅他的作品，就连他的性格也往往是怀疑主义的、世俗的、狡黠的，甚至还是怀有敌意的。他显然是反感伤主义的，然而他毕生都热爱弗朗兹·舒柏特的艺术歌曲。他1937年作的大型声乐套曲《这样的日，这样的夜》被罗兰·曼努埃尔誉为"堪称法国旋律性套曲的独特典范。它当然属于德国艺术歌曲的传统并且完全可以与（舒柏特的）《冬之旅》和（舒曼的）《诗人之恋》相提并论。"

当普朗克在第一次世界大战结束后退役时，很自然地被吸引到由五位巴黎青年作曲家组成的圈子里去。他们都是埃里克·萨蒂和让·科克托的崇拜者。除了普朗克以外，其他几名成员是乔治·奥立克、路易·杜雷、亚瑟·奥涅格、达利乌斯·米约和热尔梅纳·塔依弗瑞。他们之所以走到一起来，是由于对西撒·弗朗克的神秘主义，对德彪西及其印象主义模仿者的模糊隐晦，以及对过时的浪漫主义的夸张和过份精细有着共同的反感。这个团

体所欣赏的是爵士，法国的音乐厅风格以及法国音乐简炼、明晰的传统优点。他们把自己称为“新的青年一代”。可是在1920年亨利·科莱在《喜剧》报纸上发表的一文中给这个团体取了个新名字：“六人团”。甚至在这个团体解散以后很久，这个名字依然存在。

“大家通常在我家里定期聚会，这样的聚会达两年之久（米约在他的《没有音乐的札记》中写道）。保尔·莫朗德总是调上鸡尾酒，然后我们来到布朗歇大街尽头的一家小餐馆……饭后我们常常漫步穿过蒙玛尔特集市场，欣赏着老式的环形道路，奇怪的商店，‘战神之女’之类的古怪东西，还有步枪射击场和彩票处，从带有穿孔滚筒的手摇琴中嘟嘟发出的喧闹声，似乎同时把当时在巴黎音乐厅和时事讽刺剧中所有的曲调和小曲统统奏了出来。……最后大家又都回到我家中。诗人们朗诵他们的诗，我们则奏起自己的新作……许多成功的艺术合作都可追溯到这些聚会，还有某些作品显示了音乐厅新的美学趣味。”

可是“六人团”并未持续很久。他们唯一的联合作品（甚至连这个作品也还少了一个杜雷）是芭蕾舞剧《艾菲尔铁塔的新婚者》，1921年由瑞典芭蕾舞剧团在巴黎上演。两年以后，普朗克为迪亚吉列夫的“俄国芭蕾舞团”创作了他自己的芭蕾舞剧《牝鹿》，在剧场获得巨大成功，在评论界亦获得高度赞扬。这一作品为普朗克蜚声世界乐坛奠定了基础，这是他事业中的关键之举。剧院又要求他化大量的时间再写作三部芭蕾舞剧，大量的话剧配乐，三部电影音乐以及1944年为纪尧姆·阿波利内尔①的台

①纪尧姆·阿波利内尔（Apollinaire, Guillaume, 1880—1918）法国现代派诗人。

●本书注释除注明原注外均系译者所加。

本谱写的喜歌剧《泰勒西阿斯的孩子们》。他还写了许多声乐套曲和大量的室内乐作品。

1932年著名的音乐庇护人埃德莱·德·波利奈公爵夫人委托普朗克写一首为两架钢琴与乐队演奏的协奏曲。普朗克欣然接受了这项不寻常的任务，以极大的热忱投入写作，不到三个月的时间就完成了总谱。这首协奏曲于同年9月5日在威尼斯的国际音乐节上首次上演，由普朗克本人和他孩提时代的朋友雅克·费弗里埃演奏钢琴，由德西雷·德福指挥来自米兰的斯卡拉歌剧院乐队。这首协奏曲由三个短小的乐章组成：

Ⅰ、Allegro ma non troppo 尽管一开始是由两架钢琴弹奏的辉煌明亮、富有动力的乐段，第一乐章轻松幽默的情绪却来源于巴黎流行曲调中那些妙趣横生的片断：对句和小曲取自若干年前的舞台和“咖啡馆音乐会”，较慢的中段是一个含情脉脉的近乎伤感的旋律，使人想起普朗克公开表白的对“可爱的坏音乐”的热爱。

Ⅱ、Larghetto 温柔的慢乐章以真正的新古典主义精神开始（这就是，以海顿—莫扎特时代的方式开始），下面的主题由第一钢琴陈述：

例 5

Larghetto ♩=92

p

1st Piano

第一钢琴

1 = ♭B 2/2 5 5 5. #4 | 5 1 6 #4 5 3 0 | 1 5 1. 2 |
♭3 ♮3 4 5 2 - |

在一个富有浪漫气息的、较为激动的中段之后，一开始的主题又出现了。

Ⅲ、Allegro molto 末乐章又回到开始乐章的情绪中，但是更有气势，更为辉煌。这里，万花筒般闪烁发光的旋律片断再一次被柔和而略带伤感的间奏打断。

这首两架钢琴协奏曲的配器是：短笛、长笛二、双簧管二、英国管、单簧管二、大管二、圆号二、小号二、长号二、大号、不带响弦的小型小鼓，不带响弦的军鼓，带响弦的军鼓、大鼓、铃鼓、三角铁、第一小提琴八、第二小提琴二、中提琴四、大提琴四、低音提琴四。

周 蕖译

谢尔盖·普罗科菲耶夫
(Sergei Prokofieff)

1891年4月23日生于叶卡捷琳诺斯拉夫的松措夫卡，1953年3月4日卒于莫斯科

g小调第二钢琴与乐队协奏曲Op.16

1912——1913年冬创作第二钢琴协奏曲时，普罗科菲耶夫尚在音乐院求学；年仅二十一岁，已在圣彼得堡和莫斯科两地小有名气，是一个出色的青年钢琴家、作曲家。早在四年前，他就在圣彼得堡的一次现代音乐晚会上初露头角，演奏自己的作品。1912年夏，第一次与乐队合作，在圣彼得堡和莫斯科两地首演自己的第一钢琴协奏曲。1914年春，他参加音乐院毕业考试，当他演奏这首协奏曲时，二十个评委面前各放着一本莫斯科犹根孙公司刚出版的这首协奏曲，怎能不叫他感到欢喜。

普罗科菲耶夫不到六岁时已开始弹钢琴和作曲，几乎和莫扎特一样早。九岁时已写过一部歌剧。两年后，开始从雷因戈尔德·格利埃尔学习作曲，十三岁进入圣彼得堡音乐院，从师于里姆斯基-科萨柯夫、利亚多夫、齐尔品和著名钢琴家阿内特·叶西波娃等人。

早在1913年4月，曾经教过普罗科菲耶夫的作曲家兼评论家尼古拉·米亚斯科夫斯基告诉一个在莫斯科的朋友说："谢尔盖·

普罗科菲耶夫即将写完他的四乐章的第二钢琴协奏曲。非常清新有味，比第一更觉亲切，但是也更难。他弹过几段给我听，有些段落很精彩，新颖而耐人寻味。”7月15日，米亚斯科夫斯基又报告说“他自己刚开始熟记这首惊人的协奏曲。”

1913年9月5日，第二钢琴协奏曲在帕夫洛夫斯克首演，那是彼得堡以南十七英里的避暑小镇，那里有许多彼得堡富家的别墅。这次演出在俄罗斯京都引起巨大兴趣，大批音乐爱好者纷纷前往。据圣彼得堡的一家报纸报导，这位“钢琴主体派和未来派”的表演，引起的兴趣如此之大，以致在前去帕夫洛夫斯克的火车上，到处听见“普罗科菲耶夫”的名字。

《彼得堡日报》的一篇详尽介绍这场音乐会的报导称作者为“一个面孔长得象彼得堡中学生的青年”，“用干枯而尖厉的触键”敲击键盘。听众大多数感到吃惊、生气甚至起哄。有人中途离去，有人留下喝倒彩。普罗科菲耶夫看来镇定自若，对嘘声讽嘲地鞠躬如仪，加演一曲，向观众的火气挑战。

普罗科菲耶夫的音乐风格显然同他的演奏风格有关。凡听过他演奏的人异口同声地承认他才华横溢。六年后，他在伊奥利亚厅作纽约的首次演出，理查·奥尔德里奇在《纽约时报》上写道：
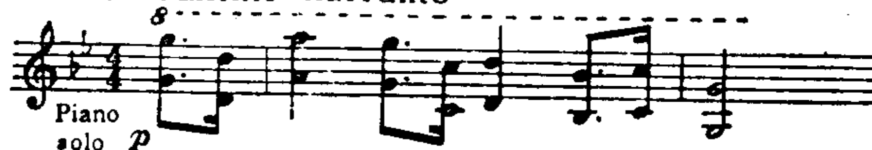
“他是很有个性的技术大师，他的技巧别具一格。他可以弹出巨大的音响，有时成熟而丰满；但更美的是尖厉而沙哑。他的手指是钢，手腕是钢，二头肌、三头肌是钢，肩胛骨是钢。他是个音响的钢铁托拉斯。他有速度，毫无疑问，但是力度范围狭小，要么全是雷轰，要么就是窃窃细语；没有音响层次，弹双

音，八度与和弦特别拿手，速度令人头晕，这一切又是乐队般的音响，对普罗科菲耶夫来说，弹别人的音乐恰如驾大车拍蝴蝶。可是，斯克里亚宾这只优雅的蝴蝶到他这位钢琴家手上竟蜕变成史前的翼手巨龙，那可怕的口鼻和鳄鱼般的双翅不祥地呼啸着。唉！简直是胡闹，哪里是什么蝴蝶。”

不幸，我们也许永远无法得知那第二协奏曲初演时的音响，因为原稿已经失佚。现用稿是作曲家十年后“重建”的，1924年，在巴黎的库塞维茨基音乐会上由普罗科菲耶夫亲自担任独奏。今天听这部作品时，偶然才出现的刺耳和声如此稀少疏落，简直无法想象它曾经被人认为狂放、混沌一片，总不可能是普罗科菲耶夫后来重写时把它磨光的吧。

Ⅰ、Andantino；Allegretto；Andantino 第一乐章开始的一段长而抒情的钢琴独奏，今天听来十分罗曼蒂克，近似拉赫玛尼诺夫。头几小节便介绍正主题，标以narrante（叙述），代表悠闲的民间叙事诗歌的风格：

例 6



钢琴独奏

8va

1＝♭B 4/4　6· 3 | 7　6· 2 3　1· 2 | 6 －

　　　　　 6· 3 | 7　6· 2 3　1· 2 | 6 －

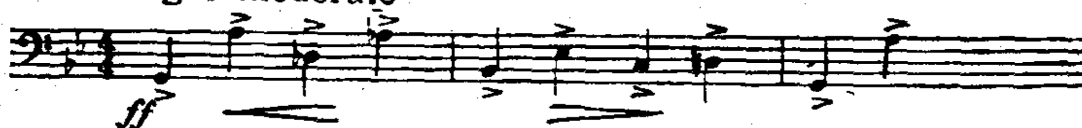
这一材料用独奏显示后，木管接过旋律，与钢琴进行对话。出现

短暂的对比，节奏活泼，旋律线干枯而严酷，但仍与正主题有关。正主题不久重新出现，实际支配了整个第一乐章。中途，钢琴家进入一长段华彩式经过句，包括展开段和再现部。乐队谨慎地衬托着，直到结束。

Ⅱ、Scherzo：Vivace 小小的第二乐章全是晶莹的音阶和机械的华彩音型。具有强大的冲力，急骤而来突然结束。

Ⅲ、Intermezzo：Allegro moderato 这一乐章以沉重的持续低音音型开始：

例 7



1 =♭B $\frac{4}{4}$ 6 7 ♭3 ♭7 | 1 4 2 ♮3 | 6 7

衬着铜管的沙哑的持续音，产生一种可能被早先的听众中受惊的人认为“原始主义”的感觉。乐章中途有较为安详的旋律和第一乐章的回忆。

Ⅳ、Allegro tempestoso 末乐章是一首华丽的小曲，其中辉煌的八度经过句和大幅度的跳进成为普罗科菲耶夫的遒劲的钢琴风格的特点。有一对比段，为一段长长的钢琴独奏，节奏轻柔地摇摆。乐队参加了钢琴的这一典型进行，后来发展到一个很大的高潮，转入华彩乐段，最后回到开端处的狂暴的快板。

g小调协奏曲的配器为：长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、小号二、圆号四、长号三、大号、定音鼓、大鼓、铃鼓、响弦小鼓、钹和传统弦乐组。

C大调第三钢琴协奏曲Op.26

普罗科菲耶夫的第三钢琴协奏曲在1921年夏完成于布列塔尼半岛沿海的圣布瑞文。早在1911年，他就计划写一部大型炫技性的协奏曲，但是，如他在回忆录中所说，当时进展甚慢，只有一段"平行的上行三和弦"被保留下来。"现在我把它插在第三协奏曲第一乐章的结尾。"他写道，"1913年我写了一个变奏曲用的主题，但是藏了好久以备日后之用。1916—17年我几次想把第三协奏曲继续下去；写了一个开始（两个主题），还用第二乐章的主题写了两段变奏。"

大约同时，普罗科菲耶夫正在考虑写他自称为一首"白色"的四重奏，也即一首纯粹自然音体系的弦乐四重奏，其中没有一个临时记号（他自己解释为只能在钢琴的白键上演奏的音乐）。有些"白"主题写于圣彼得堡，有些写于太平洋，有些在美国。但是，他自己也承认这样做，从审美角度说来，太难了："恐怕会陷于单调，今年，即1921年，我决定把素材拆开来用。副主题成为《燃烧的天使》中雷纳塔的主题，正主题用在修道院中，末乐章的第一和第二主题则用在第三协奏曲的末乐章中。这样，当我开始写第三协奏曲时，除第一乐章的副主题和末乐章的第三主题外，主题素材已经齐备。"

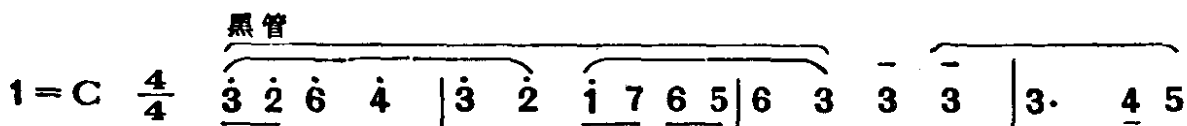
第二年冬，普罗科菲耶夫在12月16、17日和芝加哥交响乐队合作的首次演出上，亲自弹奏了第三协奏曲，由弗雷德里克·斯托克指挥。1月26、27日又在阿尔弗雷德·科茨的指挥下，在纽约独奏演出这首协奏曲。

作曲家自己分析这首作品如下：

Ⅰ、Andante；Allegro “第一乐章以短小的引子悄悄开始，一支没有伴奏的单簧管吹出主题：

例 8



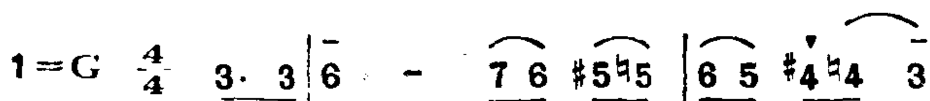


小提琴继续了几个小节；不久，速度转入快板，弦乐器演奏一段十六分音符的经过句，引出钢琴陈述的正主题。钢琴与乐队畅叙已见，生动活泼地讨论这个主题。一个只有钢琴弹奏的和弦经过句引出双簧管在拨奏弦乐的伴奏下吹出的表情更加丰富的第二主题。钢琴接过第二主题，加以一定篇幅的展开，最后进入一个华丽的三连音经过句，在这一段的高潮处，速度回到行板，这时乐队用*ff*奏出第一主题。钢琴加入，主题得到波澜壮阔的处理。恢复快板时，主要主题和第二主题得到更加辉煌的展开，乐章结束在激动的渐强上。”

Ⅱ、主题与变奏 “第二乐章包括一个主题与五段变奏。主题由乐队单独奏出，小行板：

例 9

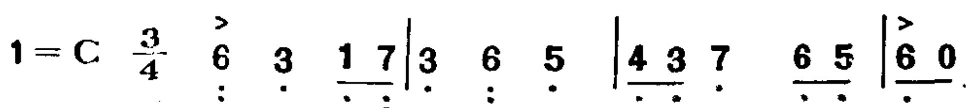




“第一段变奏中，钢琴以半伤感的方式处理主题的开始部分，在乐队重复主题的结束短句时，化成一连串颤音。第二、第三段变奏时，速度变成快板，钢琴演奏辉煌的音型，乐队此起彼落地演奏主题的片断。在第四段变奏中，速度回到行板，钢琴与乐队安详沉思地讨论主题。第五变奏精力充沛(allegro giusto)，无间歇地转入由乐队奏出的主题重现，钢琴声部和弦作精美的修饰。”

Ⅲ、Allegro ma non troppo “末乐章以大管及弦乐拨奏的顿音主题开始：





被钢琴的粗暴进入打断。但乐队坚持开始主题，双方争持不下，在调性的问题上分岐迭起。最后，钢琴接过第一主题将它推到高潮。

“一个交替主题以减弱的音量和减缓的速度出现在木管乐器上。钢琴答以一个更加符合于全曲的泼辣幽默的主题，主题展开后，以辉煌的尾声结束。”

协奏曲的配器为：短笛、长笛二（其中一支可与短笛轮用）双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、长号三、定音鼓、钹、响板、铃鼓、大鼓和标准弦乐组。

D大调第一小提琴协奏曲，Op.19

普罗科菲耶夫青年时代的音乐试验，和他的祖国的政局一样难以预测。第一次世界大战爆发时，他才二十三岁，对政治幼稚无知，战争的杀戳使他惊愕万分。刚从圣彼得堡音乐院毕业，妈妈送他出国旅行，作为毕业礼物。他到伦敦，遇见了迪亚吉列夫，后者正率领俄罗斯歌剧与芭蕾舞剧团成功地到处巡回演出。虽然伦敦的局势已紧张到令人无法忍受的地步，普罗科菲耶夫却陶醉于艺术新鲜感之中：斯特拉夫斯基的《火鸟》和《彼得鲁什卡》、拉威尔的《达弗尼与克洛埃》、夏利亚宾的歌唱和理查德·施特劳斯的指挥。“伦敦的一切是那么有意思，”他日后写道：“我几乎不知欧战之将至，在战争爆发前几天回到圣彼得堡，纯粹是出于运气。”

回国后，他免服兵役，因为他是寡妇的独生子：暂时得以有时间集中试验各种音乐风格。他那变色龙般瞬息即变的本领使有些人觉得他的音乐难以捉摸，有些人则大为生气。连迪亚吉列夫也怜爱地责备他花样太多。“搞艺术，也必须懂得恨，”这是迪亚吉列夫的劝告，普罗科菲耶夫回忆说，“否则你的音乐会丧失个性。”“可是那样肯定会使人狭隘闭塞，”普罗科菲耶夫反驳道。迪亚吉列夫回敬他说：“大炮何以射得远，因为它不分散火力。”

普罗科菲耶夫没有被说服。他似乎珍惜那四种不同的风格，或者说“我的创作迄今（1914年）所走的主要路子”。第一种路子他称为古典主义、又称新古典主义，以其第一交响曲，他自己命名的《古典交响曲》最为著名；第二条路子，他称之为“现代派倾向”最早表现为“寻找自己的和声语言，后来发展为寻求一种用以表达强烈感情的语言。”这是一种尖厉刺耳的和声语言，用于《锡西亚组曲》这类壮观的作品，含有一定的暴力。

普罗科菲耶夫玩味着因他那些进取性过大的作品而引起的风波、愤怒和诅咒。他回忆道，“《锡西亚组曲》首演时，定音鼓手敲穿了鼓皮，指挥亚历山大·西洛蒂答应把那块破碎的羊皮送给我留作纪念。”

第三种风格，他自称为“托卡塔，或……‘运动型’路子……也许是最不足道的”。第四种对他越来越重要，是抒情风格。他还具体举出第一小提琴协奏曲的开始主题为例：

例 11

Andantino sognando



小提琴独奏

1=D 6/8 0 5 i· | i 5 ♭6 5 4 3 | 7 ♮6 5 4 | 3·

这一温柔的主题最早出现于1915年，作为一首小协奏曲的正主题。随后二年中，小协奏曲逐渐发展成一部完备的小提琴协奏曲，完成于激荡的1917年夏。

政治局势如此动乱，而普罗科菲耶夫竟能超然事外，不免令

人惊异。他躲过了1917年2月圣彼得堡的子弹；3月，沙皇遭黜，临时政府执政；七月中旬，布尔什维克在托洛茨基和列宁的领导下在圣彼得堡企图推翻临时政府而未成。普罗科菲耶夫呢？

“我独自一人在圣彼得堡附近的乡下度过1917年的夏天。”他在自传中写道：“读康德，埋头苦干。”这年夏天，主要用于润饰《古典交响曲》和一部更加复杂、但同样不讨好的作品，第一小提琴协奏曲．有关弓法和其他演奏技巧上的问题，他征求著名波兰小提琴家保尔·科昌斯基的意见，原定由科昌斯基在1917年11月圣彼得堡的西洛蒂音乐会上首演，但是，命运以布尔什维克最后夺取政权的形式作出另外的决定．六年后，这首小提琴协奏曲方才由另一个独奏者、另一个乐队和指挥在另一个国家首演。
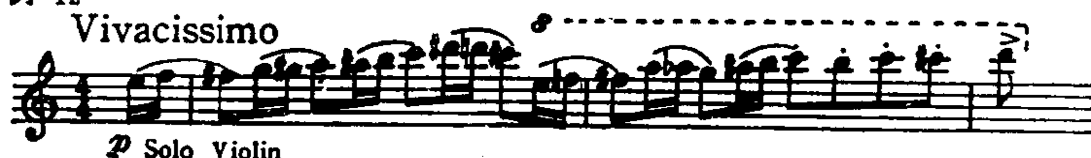
1923年10月，普罗科菲耶夫漫游欧美各国后定居巴黎。10月18日，塞奇·库塞维茨基在他当时风头十足的库塞维茨基音乐会上首演这首小提琴协奏曲，独奏者为他的乐队首席马塞尔·达里欧。1925年4月24日在美国首演时，由波士顿交响乐队的乐队首席理查·伯根担任独奏。

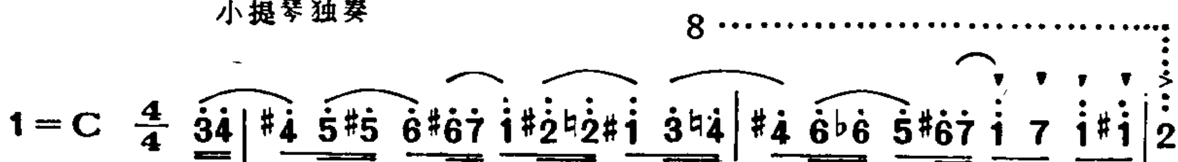
Ⅰ、Andantino 在中提琴的审慎而秋意肃杀的碎弓背景上，独奏“梦呓般地”吟唱（sognando）上面介绍过的主旋律。作曲家在一封信中强调指出，这一主题“绝不允许拖沓，必须是小行板，而不是行板。”炫技性乐句的传统华饰引出第二主题，充满了活泼的小小跳越、颤音、和其他装饰音。展开部前有大休止，然后两个主题被歪曲、分割和组合。结束比前面慢（Andante assai；assai più lento che la prima volta），像是

一个虚无飘渺的尾声，而不是学院式的再现部。

Ⅱ、Scherzo：Vivacissimo 这个精灵式的乐章说明了普罗科菲耶夫爱好诙谑曲风格，以及这类风格为一位富有幽默感的作曲家提供的无限可能．这一玲珑剔透的叠句扶摇直上：

例 12
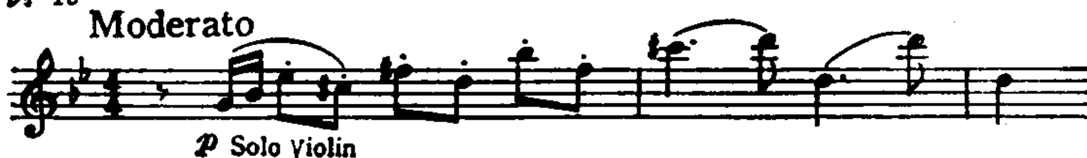




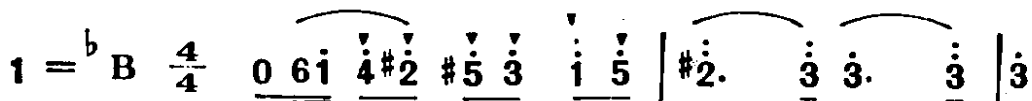
两次被强劲有力的插部所打断，以突然迸发的光彩回来结束整首诙谑曲。

Ⅲ、Moderato；Allegro moderato 末乐章带回了第一乐章的温柔的抒情性．独奏的主句似乎悠闲而优雅地飘忽上行：

例 13



小提琴独奏



全曲以上述正主题和第一乐章的正主题的精巧的结合，加上独奏小提琴在最高音区的精美的颤音装饰而结束。

配器为：长笛二（其中一支可用短笛代替），双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、大号、定音鼓、小鼓、铃钹、竖琴和传统弦乐器。

g小调第二小提琴协奏曲，Op.63

这首协奏曲是普罗科菲耶夫事业中的转折点。对不断受到二十世纪尖厉和声的刺激的耳朵来说，这首第二小提琴协奏曲听上去根本不算现代派。它充满了优美的旋律、谐和的和弦、浓艳的乐队色彩、灵巧的曲式和不断讨人喜欢的姿态，使它不仅在苏联，在国外也大受欢迎。苏联评论家都愿把这一情况归功于这样一个事实：它是普罗科菲耶夫自愿回国定居后写的最早几部作品之一。这样解释也许不错。普罗科菲耶夫于1933年底回国。他的g小调小提琴协奏曲和芭蕾舞剧《罗密欧与朱丽叶》差不多时候开始，完成于1935年。

“苏维埃现实主义”是当代苏联评论家的口头禅。圈外人不懂此词用于器乐时作何解释，情有可原；但对圈内人来说，“苏维埃现实主义”是具体的东西，是好东西，而g小调小提琴协奏曲洋溢着这种现实主义。

圈外人在西欧和美国音乐的可能更为广阔的背景下听这首协奏曲时，感到震惊的倒不是它的苏维埃性格，而是它反映三十年代中特别惊人的普遍的风格变化的方式，地理上和精神上相去天涯的作曲家如肖斯塔科维奇和阿伦·科普兰、兴德米特和巴托克，莫不受其影响。这种倾向常常被称作新古典主义，其实是不对的，因为其中也包含了新巴罗克、新文艺复兴、甚至新哥特式

和新浪漫主义。

新浪漫主义一称倒是最适合于普罗科菲耶夫的这首协奏曲，甚至还可把它叫作新门德尔松，如果可以不带上今天有些人给门德尔松的名字加上的嗤笑意味的话。作曲家在自传中描写这部总谱的产生情况如下：

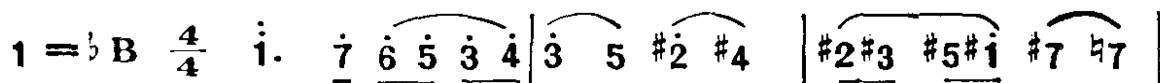
“1935年，一些喜欢法国小提琴家罗贝·索埃当的人要我为他写一首小提琴协奏曲，给他专利演奏权一年。我欣然同意。因为我本来就在想为小提琴写点什么，並已积累了一些素材。和以前写协奏曲一样，我先寻找一个有点新意的名称，如“小提琴与乐队音乐会奏鸣曲”，但最后回到最简单的办法：第二协奏曲。然而，我要它在音乐和风格上都与第一迥然不同。

“那首协奏曲写于好几个地方，反映我当时正过着游牧民族那样的巡回演出生活。第一乐章的正主题写于巴黎，第二乐章的第一主题写于沃龙涅什，配器完成于巴库，首演则在马德里，时间是1935年12月（由马德里交响乐队演奏，昂里克·阿博指挥）。”

Ⅰ、Allegro moderato 沉穆的第一主题是一个连绵不断的旋律，由独奏小提琴无伴奏地唱出，其他乐器接过旋律，引出第二主题的优美的坎蒂列那，这是普罗科菲耶夫的最迷人的主题之一，又是交给独奏演出的。

例 14



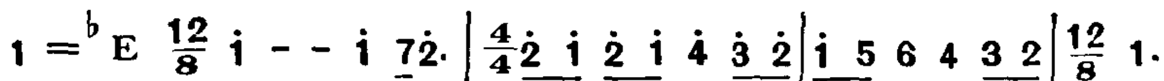


在乐章展开的过程中，两个旋律交织在一起。

Ⅱ、Andante assai 中间乐章开始时，歌唱性甚至更强。在弦乐拨奏（加上两支单簧管灵巧的八度重复）伴奏下，独奏小提琴唱出一句句人声难以哼唱的长乐句：

例 15





属于慵懒的小夜曲情绪，但以半回旋曲式丰富地展开，开始旋律用回旋曲的叠句，中间插了三个对比段。叠句的最后一次回复出现在圆号上，像是梦的残迹，独奏仅限于平静地回忆开始处的伴奏音型。

Ⅲ、Allegro ben marcato 朝气蓬勃的舞曲节奏从头至尾统治末乐章。虽然有一些对比插段，舞曲节奏的势头越来越猛，最终以tumultuoso（喧闹地）结束。

配器所用乐队不大：成对的长笛、双簧管、单簧管、大管、圆号和小号，加上传统弦乐组。打击乐器包括大鼓、响弦小鼓、三角铁、钹和响板。

交响组曲，基日中尉，Op.60

普罗科菲耶夫的最大天才是把讽刺与伤感相结合的绝技。他

在三十年代初回苏联、並决定定居苏联后，渴望用苏维埃题材创作，朝着适合于苏联生活的方向发展自己的音乐风格。“可是，用什么音乐语汇来表达苏联生活，我还不清楚，”他在自传中写道。“当时谁也不清楚，而我又不想犯错误。”

“所以，当贝尔戈斯金诺电影厂约我（1933年）为电影《基日中尉》配乐时，我十分高兴，这样，我可以试一试，虽谈不上苏维埃题材，至少试试为苏联听众、又是为群众写音乐。”这部电影对普罗科菲耶夫似乎特别合适，是一幅深情的十九世纪初期的俄罗斯的画像，又是挖苦官场劣行的讽刺剧。

基日中尉实无其人，是沙皇想象的虚构人物，沙皇读错军事报告的产物。但谁敢纠正沙皇的错误？这就虚构了一个军人，有父母妻子、有事业前程，最后为了摆脱他，把他埋葬。

普罗科菲耶夫很喜欢这一题材，写的电影音乐也十分成功；第二年根据电影音乐总谱改编了一首交响组曲。“这比写电影音乐本身更加困难，”普罗科菲耶夫回忆道，“因为我必须找到适当的曲式 全部重新配器、润饰、甚至合并某些主题。”组曲于1933年在莫斯科首演，1937年10月14日在美国首演，由波士顿交响乐队演奏，库塞维茨基指挥。全曲共分五个乐章：

Ⅰ、基日的诞生　基日是在幕后仿佛在远处的军号声中来到人世的，十分得体。军鼓嚓嚓声和一支神气的短笛引出一支讽刺味十足的军队进行曲。

Ⅱ、浪漫曲　这一乐章有二稿：一稿是由男中音唱的，歌词描写一颗热恋的心在跳动；另一稿只用乐队，更常演出。

Ⅲ、基日的婚礼　这一段的旋律故意染有陈腐的气息，暗示

婚礼的庆祝活动是在小酒店里举行的。

Ⅳ、三套车　伴奏提示传统的俄罗斯三驾马车的行进，连雪橇铃铛也听得出来。其上是一首酒店小曲的又一种器乐形式。

Ⅴ、基日的埋葬　考虑到基日的创造者摆脱他以后的轻松心情，基日的去世不可能不快乐。音乐象在总结他的一生，从短号表示出生开始，回忆他的恋爱与婚姻。最后，独奏短号渐轻而化入寂静之中。

配器为：短笛、长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二，次中音萨克管、圆号四、小号二、长号三、大号、短号、竖琴、钢琴、钢片琴、大鼓、军鼓、三角铁、铃鼓、橇铃和标准弦乐器。

罗密欧与朱丽叶（芭蕾组曲两首）

（Romeo and Juliet）

1940年1月11日，普罗科菲耶夫的芭蕾舞剧《罗密欧与朱丽叶》在列宁格勒成功地首演。演出结束后举行了一个小规模晚宴。会上扮演朱丽叶的加利娜·乌兰诺娃向作曲家祝酒，最后故意拿腔作势地学着莎士比亚说：

"罗密欧与朱丽叶一片痴情，

普罗科菲耶夫的音乐更伤心"。

她还对我们说，普罗科菲耶夫似乎比任何人都更欣赏她的这一玩笑，这完全是可能的。《罗密欧与朱丽叶》的成功使他经受了多少年的苦恼和屈辱，当然还有呕心沥血的写作。这一切都不算，他又花了六年作进一步的修改，这部芭蕾舞剧才于1946年12月在莫斯科大剧院演出成名，确立了今天享有的地位。

为普罗科菲耶夫作传的苏联官方作家当然不提这部舞剧在国内遇到的种种困难，以及它的世界性首演不在国内，而在捷克的布尔诺（1938年12月）这一事实。作曲家本人在《自传》中比较坦率，他虽不公开抱怨，但实事求是："1934年下半年，列宁格勒的基洛夫剧院说起要上演一部我写的芭蕾舞剧。我对抒情题材感兴趣，就有人建议我写莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》。可是，后来基洛夫剧院悔约，我就同莫斯科的大剧院签订合同。1935年春，拉德洛夫（列宁格勒剧院的导演）和我一起搞了剧本；芭蕾舞的技术问题，则与编舞者一起商讨。音乐在一个夏天写成，但是大剧院声称它无法跳，合同就此作废。"除了遭到基洛夫和莫斯科大剧院的先接受然后拒绝的两次起落之外，普罗科菲耶夫还听到不少流言蜚语，责怪他和他的合作者把莎士比亚的悲剧写成大团圆。在芭蕾舞的第一稿中，罗密欧来到朱丽叶墓地时，不早不晚，正好她醒来，那样当然皆大欢喜。普罗科菲耶夫后来解释这一"略嫌野蛮"的做法时说，他纯碎从编舞角度考虑："活人能跳舞，死人不能。""奇怪的是，（他写道），伦敦听到普罗科菲耶夫正在写一部大团圆结局的《罗密欧与朱丽叶》的芭蕾舞剧的传说，反倒没有大惊小怪。原来我们国家的莎士比亚学家比教皇更专制，居然蜂涌而起保卫莎翁。真正使我改变主意的倒是不知谁对我提的一条意见，那人说："严格说来，结束处的音乐其实並不表现真正的喜悦。"此话有理。我再同一些编舞者商量了几次，认为舞蹈可以表现悲剧结局，这样，我重写了结局的音乐。"

受到苏联两大剧院的冷遇，得不到舞台演出的机会时，普罗

科菲耶夫决定抢救其中的部份音乐，改编了两套交响组曲。1936和1937在莫斯科和列宁格勒先后演出。至于芭蕾舞剧本身，普罗科菲耶夫十分策略而含蓄地写道："不太走运。"

普罗科菲耶夫在《自传》中写道："1937年列宁格勒芭蕾舞学校和我签订合同，准备在庆祝建校二百周年时上演这部舞剧。1938年，捷克的布尔诺歌剧院也同意上演。后来芭蕾舞学校撕毁协议（这已是第三个毁约的苏联团体），这样，首演便于1938年2月在布尔诺举行。（它是总谱完成后三年半。）又过了两个演出季，以拥有技艺精湛的舞蹈演员而闻名于世的基洛夫剧院于1940年1月，全力以赴地上演了这部芭蕾舞剧，虽然与原来的初稿略有不同。舞蹈如果更忠于音乐的话，他们的技艺也许会取得更好效果。由于基洛夫剧院的特殊音响效果以及把节奏写得尽可能干净俐落以方便舞蹈家的需要，我不得不大动配器。这就是何以同样几段音乐在组曲中比舞剧中更加晶莹剔透的缘故。"

加利娜·乌兰诺娃在1954年写的纪念文章《我最心爱的芭蕾舞剧作曲家》中，怀着同情和幽默描写普罗科菲耶夫在列宁格勒排演时的苦恼。首先，他同编舞者列昂尼德·拉甫罗夫斯基有分歧，常常争得面红耳赤。拉甫罗夫斯基说，音乐太短，不够一部全长的舞剧，要普罗科菲耶夫加写音乐。普罗科菲耶夫却答以"需要写的，我都已经写了，不多也不少。一个音也不加。芭蕾舞剧这样就已经够完整了。要就要，不要拉倒。"

普罗科菲耶夫的"不寻常的配器"和音乐纤巧的室内乐风格使跳舞的人感到困难，乌兰诺娃称之为普罗科菲耶夫的节奏多变也令人感到困难。有一处，舞蹈演员不知所措，因为根本听不到

音乐。“我知道了你们要什么！”他大嚷，“你们要的是擂鼓，不是音乐。”演员们请他上台，坐在台上听完整整的一场。乌兰诺娃回忆说，普罗科菲耶夫脸色十分沉重，临走时说：“好吧，这里的音乐我重写，加点什么。”

他是否为这些列宁格勒的演出真的增写了新的音乐，还是仅仅改动了一下配器，我们不得而知。可是，据涅斯齐耶夫写的官方传记中称，他为1946年莫斯科大剧院的演出的确加写了音乐，完成于1946年夏，大剧院首演则在同年12月22日。涅斯齐耶夫称这最后一稿“丰富了1940年列宁格勒的演出稿，加强了戏剧性；虽然拉甫罗夫斯基和威廉斯的舞蹈和舞台装置基本上未动。”演朱丽叶的仍是乌兰诺娃，她此后便与朱丽叶一角分不开了。演出规模壮丽宏大，被一致公认为大剧院有史以来最优秀的演出。

弗雷德里克·艾希顿用普罗科菲耶夫的总谱改编了一出三幕芭蕾舞剧，比苏联原版略短，1955年5月19日在哥本哈根由丹麦皇家芭蕾舞团演出。艾希顿的芭蕾舞剧于1956年在纽约上演，大为成功，比大剧院来此演出早许多年。1944年斯德哥尔摩的伯吉特·克尔伯格和1955年12月29日巴黎歌剧院的塞奇·利法编的舞蹈一定也是采用原作的其他缩本。

足够一个晚上整场演出的全本芭蕾舞音乐很少在音乐厅中听到。但是，普罗科菲耶夫根据初稿（即因适应列宁格勒基洛夫剧院的音响条件而充实配器之前的原稿）改编的两首组曲极受欢迎。两首都不是单纯的片段集锦，也不按照舞剧的场次。普罗科菲耶夫在自传中解释道，“有些段落直接取自舞剧，丝毫未动。有些则加入了其他素材。”

第一组曲于1936年11月24日由格拉祖诺夫指挥在莫斯科首次演出。在美国的首演是在1937年1月21日，由作曲家亲自指挥芝加哥交响乐队演出。共分七段：

Ⅰ、民间舞：Allegro giocoso 这是舞剧第二幕开始时民间节日的一部分。乐队全奏四个醒目的和弦，接下去是吉格，或里尔式一般的舞曲调子，由双簧管和英国管模仿街头艺人的笛子。舞蹈越来越兴奋，铃鼓和鼓打出节奏，最后由短号吼叫着接过旋律，萨克管、大管和大提琴与之呼应。最后，舞蹈似乎消失在远处。

Ⅱ、场景：Allegretto 这一小小乐章不过像是下一段牧歌的引子。它和第一乐章一样，以民间舞性质的曲调为基础，由两支大管吹出，简短地与小提琴、双簧管、轻巧的乐队全奏（包括钢琴在内）交替出现。

Ⅲ、牧歌：Andante tenero 取自第二幕舞会一场的牧歌似乎描绘这对恋人情话绵绵。小提琴温柔的开始乐句，由一支活泼的长笛（这乐器在舞剧中代表朱丽叶）呼应，长笛重复朱丽叶的前一支舞曲中的短句。小提琴的乐句以更大的热情回复，小提琴与长笛的对话发展到一句简短而飞越的木管旋律线，高潮时刻，交谈以两个短小的答句匆匆结束，仿佛被人打断。

Ⅳ、小步舞曲：Assai moderato 同一舞会场景的前一部分，描写凯普莱特家宾客盈门。开始处气概不凡的叠句，后来一再重现，可能刻划主人迎客，各对比插段则很可能表示花技招展的各色来宾。

Ⅴ、假面：Andante marciale 这一段在原来的芭蕾舞稿

中接在小步舞曲后面，描写罗密欧、茂丘西奥、班伏里奥三人戴着面具来到．先是贼头贼脑的打击乐声，后加上鬼鬼祟祟的单簧管的低音区，最后又进来了弦乐器的顿弓，强调三个蒙太古族人潜入仇家时的谨慎小心。

Ⅵ、罗密欧与朱丽叶：Larghetto 著名的阳台一场以加弱音笛、窃窃低语的小提琴和竖琴开始，表示花园中夜深人静。牧歌对话中的罗密欧的旋律回来了，仍由弦乐器演奏，温柔无比。长笛独奏朱丽叶的犹豫而优美起伏的乐句作答。除了两次短暂、抒情的激情发作外，乐队一直是压低声音在呢喃，仿佛这对恋人害怕有人偷听。
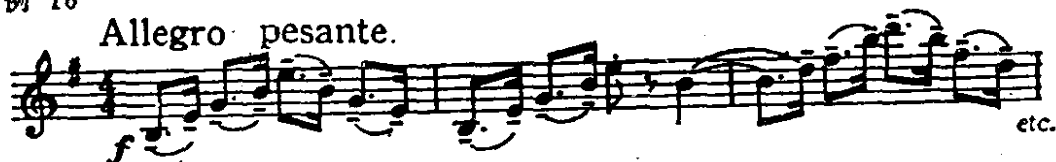
Ⅶ、提伯尔之死：Precipitato；Presto；Adagio drammatico 第一组曲的这个末乐章是第二幕结尾的几个插部的混合：提伯尔和茂丘西奥决斗，茂丘西奥身受重创（但略去茂丘西奥之死与罗密欧为之报仇的决心），罗密欧与提伯尔决斗，提伯尔之死，几小节新的音乐过渡到提伯尔的丧葬行列。

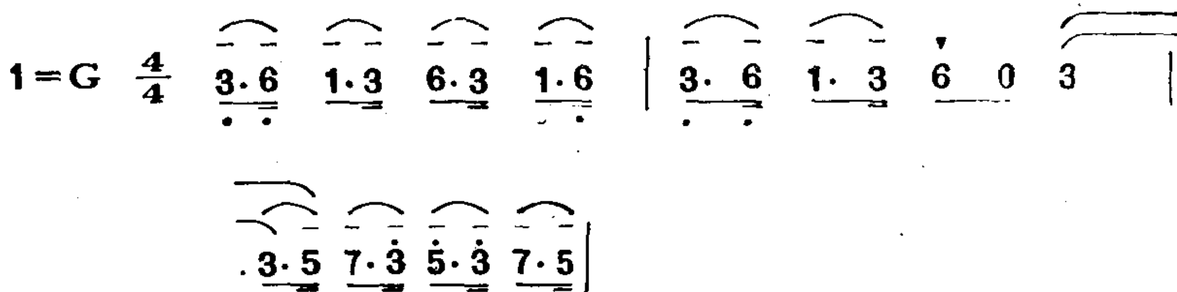
舞剧《罗密欧与朱丽叶》的第二组曲于1937年4月15日在列宁格勒首演。不久后便在巴黎、布拉格、伦敦和马萨诸塞州的波士顿的交响乐节目单上出现。1938年3月25日在美国首演，由普罗科菲耶夫亲自指挥波士顿交响乐队在波士顿演出。这一组曲也分七个乐章。

Ⅰ、蒙太古和凯普莱特：Andante；Allegro pesante；Moderato tranquillo 这一乐章的缓慢的引子，取自芭蕾舞剧的第一幕，是公爵接受血的教训禁止蒙太古和凯普莱特两家继续仇杀时的音乐。乐章的主体来自第二幕舞会一场，主要为笨拙

的“（凯普莱特）骑士舞”，主题富有特征：

例 16

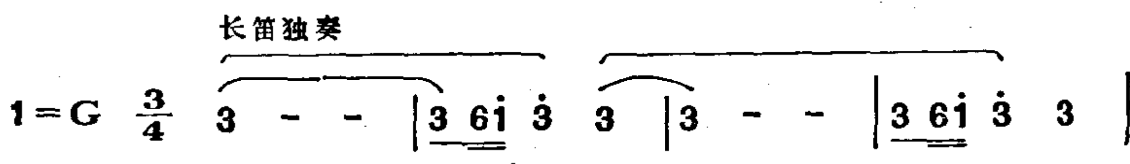




中间段略呈对比，独奏长笛用凯普莱特骑士舞曲主题的优美变形表示朱丽叶。

例 17





Ⅱ、少女朱丽叶：Vivace；Piú tranquillo 这一短曲取自第一幕第二场，情绪变化迅速，刻划少女（不足十四岁）被乳媪呼至母亲身边，征询她对于婚姻、具体指嫁给年轻的帕里斯伯爵的意见。她就要在今晚的舞会上和他见面。音乐一会儿惊惶、一会儿雅致、一会儿优美、一会儿沉思。

Ⅲ、劳伦斯神父：Andante espressivo 这段音乐的宗教气

氛是劳伦斯神父的小室一场的背景。罗密欧在等待朱丽叶，二人即将在友善的神父主持下结成夫妻。

Ⅳ、五对双人舞：Vivo 这是第二幕开始的民间节庆一场中的另一插曲，过路行列暂停时，五对男女翩翩起舞，行列中应有的吉他、曼陀林或琉特琴等拨奏乐器的节奏背景，由乐队的弦乐、钢琴、竖琴和军鼓提供；曲调则由独奏双簧管和一支长笛轮流吹奏。

Ⅴ、罗密欧与朱丽叶临别：Lento, Andante; Adagio 这一场是这对恋人结为夫妇的第一夜也是最后一夜之后的告别。在微颤的弦乐背景上，一支哀怨的长笛象征着凄凉的白天将临。加弱音器的小提琴、单簧管、双簧管和长笛的一小缕一小缕旋律在回忆二人关于夜莺和百灵鸟的谈话，丰润的圆号突然迸发一股深情的旋律，象是最后一次在拥抱。最后，悲伤的木管乐句和逐渐褪色的乐队色彩表示朱丽叶的四行词：

> 上帝啊！我有一颗预感不祥的灵魂。
> 你现在站在下面，我仿佛
> 望见你象一具坟墓底下的尸骸。
> 也许是我眼光昏花，否则是你面容惨白。（朱生豪译本）

Ⅵ、百合花少女之舞：Andante con eleganza 这幅纤丽的音画几乎从不超过有克制的p音响。悄悄的木管独奏和加弱音器的弦乐和独奏小提琴（也加弱音器）交融在一起，仿佛生怕惊醒熟睡中的朱丽叶似的。

Ⅶ、罗密欧与朱丽叶墓畔：Adagio funèbre 第二组曲的末乐章取自舞剧的终场，包括朱丽叶的葬礼和罗密欧到墓畔。送殡

行列的音乐开始十分轻柔，用弦乐器的最高音演奏，仿佛在很远很远的地方；队伍行近，低音乐器加入演奏，这时听到小提琴的一个战慄的音型。开始乐句第三次重复时，由长号喊出，仿佛是一阵痛苦的呼号，比朱丽叶的家人、朋友、甚至比罗密欧的痛苦更深。行列远去而听不见后，加弱音器的乐队弦乐器飘然飞至九宵云外，而在乐队深处，阴沉沉的搏动时断时续，依稀可辨。

两首组曲的配器都是：短笛、长笛二、双簧管二、英国管、单簧管二、低音单簧管、大管二、低音大管、次中音萨克管、圆号四、短号、小号三、、长号三、大号、定音鼓、响弦小鼓、三角铁、木琴、钢片琴、沙球、铃、铃鼓、钹、竖琴、钢琴、传统弦乐组、加上一只古中音提琴（可代以独奏中提琴）。

锡西亚组曲（阿拉与洛利）Op.20

Scythian Suite (Ala and Lolli)

《锡西亚组曲》是普罗科菲耶夫用现代巨型乐队写的第一部作品。他狂喜地利用现代乐队所展示的新的音响天地，来表现他的最荒诞不经的想象中的一个古代野蛮民族的神袛。野蛮主义正风行一时。贝拉·巴托克于1911年写的《野蛮的快板》和斯特拉文斯基于1913年写的《春之祭》只是其中两个著名的例子，野蛮主义的思潮在其他艺术中也有反映。俄国的高峰派领袖尼古拉·古米辽夫宣称："作为亚当的子孙，我们在某种程度上都是森林之兽；反正我们不愿以我们身上的兽性换取神经衰弱症。"《锡西亚组曲》的脚本是另一个高峰派诗人塞尔盖·戈罗杰茨基和普罗科菲耶夫合作编写而成。

最后促成《锡西亚组曲》的建议来自塞奇·迪亚吉列夫，现已被视为传奇般的迪亚吉列夫俄罗斯芭蕾舞团的创始人。这位伟大的俄罗斯音乐经理在巴黎听了普罗科菲耶夫的第二钢琴协奏曲后，立即邀请二十三岁的作曲家为他写一部舞剧，甚至还打过这样的主意：根据第二钢琴协奏曲的音乐编一个芭蕾舞剧；最后还是约他写一部“俄罗斯童话或史前题材的”舞剧。

普罗科菲耶夫从法国京都回到圣彼得堡后几天，便爆发了第一次世界大战。他超然事外，对那场冲突置若罔闻，并且去找迪亚吉列夫推荐的诗人塞尔盖·戈罗杰茨基，计划编写新舞剧的脚本。斯特拉文斯基的《春之祭》轰动一时，普罗科菲耶夫记忆犹新，加上戈罗杰茨基本身的高峰派倾向，难怪二人决定不用童话而采用史前的原始题材。

选用的题材只在一层意义上是俄罗斯的，那就是，古希腊史学家希罗多德笔下的原始的锡西亚人，他们居住在黑海以北喀尔巴阡山与顿河之间。希罗多德还描写了锡西亚人杀死仇敌后有剥头皮、喝鲜血以及其他不人道的习俗。但这位伟大的历史学家对锡西亚人的宗教神话基本上没有触及，留下空白让诗人与作曲家共同填补。

脚本建立在古斯拉夫神话的最原始的主题上：光明与黑暗的冲突，人物有：太阳神韦列斯代表光明；其女阿拉（代表大自然创造力的偶像）；楚什波格为黑暗、破坏与邪恶之神；楚什波格的七头可恶的阴世怪兽；锡西亚勇士洛利。普罗科菲耶夫特别为邪神恶鬼的狂欢作乐提供的可能性所吸引。“这一切太美了，”一天他在批评诗人合作者时说。他不断唆使戈罗杰茨基尽可能虚

构些最野蛮的、使观众张口结舌的形象。戈罗杰茨基原来想像中的音乐是里姆斯基-科萨科夫式的，听普罗科菲耶夫在钢琴上的弹奏后，感到迷惑不解。有一阵二人几乎天天碰头。1914年秋中断了短短一段时间后，继续合作直到第二年。

二月，普罗科菲耶夫拿了已完成的舞剧的钢琴谱去见当时在米兰的迪亚吉列夫，后者对情节和音乐都不能接受，他认为情节生搬硬造、过于呆滞，音乐听上去最差劲的一点是"摹仿齐尔品！"经理和作曲家双方同意另外再写一部。

但是，普罗科菲耶夫十分珍惜自己的作品，不愿就此丢掉。回圣彼得堡后，他认定这部舞剧的音乐大部分是"值得保存的"，略加修改成为四乐章的《锡西亚组曲》，并着手加以配器。"这时，我掌握的配器技巧已足以对付大乐队，并试验自己的一些设想，"他后来回忆道。"前二乐章配器进行得很顺利，后二乐章花的时间要多得多，后二乐章的织体也因此而有趣得多。写结局的日出所花的时间几乎占整首组曲的一半。"

1916年1月29日，《锡西亚组曲》在圣彼得堡马林斯基剧院亚历山大·西洛蒂的第七次预订联券音乐会上首演，普罗科菲耶夫应邀指挥。他在给莫斯科的一个朋友的信中写道，演出"以骚扰告终"。自传中这样记载：

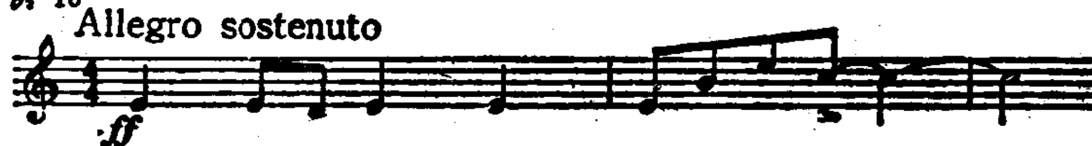
"《组曲》演完后，一片喧嚣之声，与我在帕夫洛夫斯克初次演奏第二钢琴协奏曲之后的吵声相仿；不同的是，这一次是彼得堡音乐界人士全部在场。格拉祖诺夫，我的特邀贵宾、我一向敬重的格拉祖诺夫，勃然大怒，最后还剩八小节便离座而去，因为他再也忍受不了那'黎明'的一段……定音鼓演奏员使劲敲击

把鼓皮都捣破了，西洛蒂答应把碎鼓皮送给我留作纪念。乐队也怒形于色。‘就因为我有个生病的妻子和三个孩子，难道非受这份罪不可？’大提琴抱怨说，他身后的长号对准他的耳朵吹奏可怕的和弦。西洛蒂则得意地在大厅里走来走去，念叨着：‘打得准，打得好！’仿佛是他和普罗科菲耶夫给听众狠狠掴了一记耳光。‘上流社会的丑闻，’《音乐》杂志的评论员这样写，带着幸灾乐祸的心理。‘对第一乐章的反应是沉默，’另一家报纸写道，‘最后乐章的反应有掌声、有狂怒的抗议。尽管如此，作曲家亲自指挥完这部‘野蛮’作品后，谢幕多次。”

四个乐章的标题如下：

Ⅰ、对韦列斯和阿拉的顶礼膜拜（Allegro feroce）描写对太阳神韦列斯的邀请，锡西亚人奉韦列斯为至高神明，接着便是向韦列斯之女、人们爱戴的偶象阿拉献祭。

Ⅱ、楚什波格与恶鬼之舞（Allegro sostenuto）恶神从阴曹地府唤出七头邪异的怪兽，将它团团围在中间，它跳起疯狂的轮舞。（在声声重捶的持续低音上，为数不多的几个有迹可寻的主题中有一个是用六只圆号、木管和弦乐器奏出的平行四度、五度和八度）：



1=C 4/4 3 3 2 3 3 | 3 7 3 1 1 - | 1 -

Ⅲ、夜（Aadantino）楚什波格在暗中找上阿拉，阿拉遭

辱。月光倾泻在阿拉身上，月亮少女们下凡安慰她。

Ⅳ、洛利光荣启程和太阳的队伍（Tempestuoso）锡西亚英雄洛利前往营救阿拉，奋战楚什波格。由于寡不敌众，洛利险遭战死，幸好夜尽日起，太阳神狠揍恶神。组曲以描写胜利的日出告终。

乐队要求：短笛、长笛三、中音长笛、双簧管三、英国管、单簧管三、降E调单簧管、低音单簧管、大管三、低音大管、C调小号三（还可任意增加第四支C调小号）、降E调高音小号、F调中音小号、圆号八、长号四、大号、定音鼓、大鼓、小军鼓、铃鼓、三角铁、锣、钹两付、铃、木琴、钢片琴、竖琴二、钢琴和常用弦乐组。

古典交响曲，Op.25

（Classical Symphony）

普罗科菲耶夫创作这部风趣而热情地向海顿表示敬意的《古典交响乐》时，正是第一次世界大战战火熊熊、沙皇政府崩溃、俄国革命开始之际，怎么也不可能有写作如此轻松作品的气氛。作曲家在彼得格勒二月革命（1917年）中险遭流弹，但是这一经历似乎没有留下深刻的痕迹。

第一、二和四乐章最早的草稿（后来其中有些是作废不用了）写于1916年，他的流行的D调加沃特舞曲，即后来成为古典交响曲第三乐章的那首作品，也成于1916年。关于这部作品的写作，普罗科菲耶夫在自传中写道：

"1917年夏天，我独自一个人在彼得格勒附近的乡下度过，

阅读康德，勤奋工作。我故意不带钢琴，因为我想不依靠钢琴进行作曲。以前，我每次作曲都要坐在琴旁，但是我发现不用钢琴而创作的主题素材往往更好。起先，把这样创作的东西搬到琴上，听起来很不习惯。可是，听几遍也就觉得正常了。我一直盘算着不依靠钢琴写一部交响曲，我相信这样写，乐队一定会听上去更自然些。用海顿风格写一首交响曲的计划就这样具体化了。我跟齐尔品学过不少海顿的技巧，因此觉得有充分了解和把握踏上不用钢琴进行作曲这条艰苦的征途。

“我仿佛觉得，海顿要是活在今天，他还是会保留他自己的风格的，尽管会接受一些新的东西。我要写的就是这样一部交响曲，一部古典风格的交响曲。这一想法初具规模时，我就给它起名《古典交响曲》：因为首先，它比较简单；其次，很好玩，耍它一下，暗暗希望证明我的想法正确，如果交响曲果真写成一曲古典音乐的话。

“我在乡下散步时陆续完成这首交响曲的腹稿。”1917年9月10日，普罗科菲耶夫完成《古典交响曲》的配器。下一个月，克伦斯基政府被布尔什维克的十月革命推翻。

六个月后，4月21日、普罗科菲耶夫指挥原彼得格勒宫廷乐队首次演出这首交响曲。听众中有布尔什维克主管教育的人民委员卢那察尔斯基。几天后，普罗科菲耶夫找人引见了卢那察尔斯基，在原帝国冬宫的一间卢那察尔斯基的办公室里。他要求批准去国外旅行，说道，“我想出去透透新鲜空气。”

“你认为我们这里的新鲜空气还不够吗？”人民委员问。
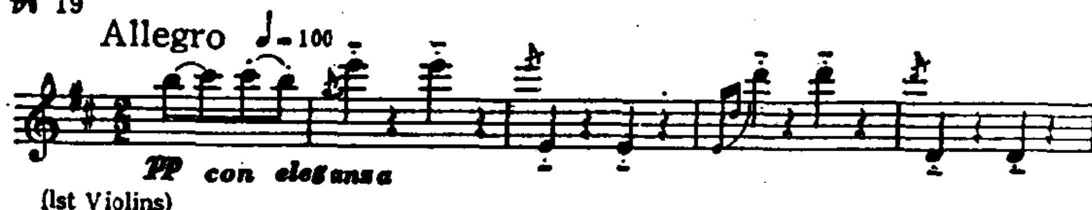
“有的是。不过，我想呼吸一下实义的大海大洋的空气。”

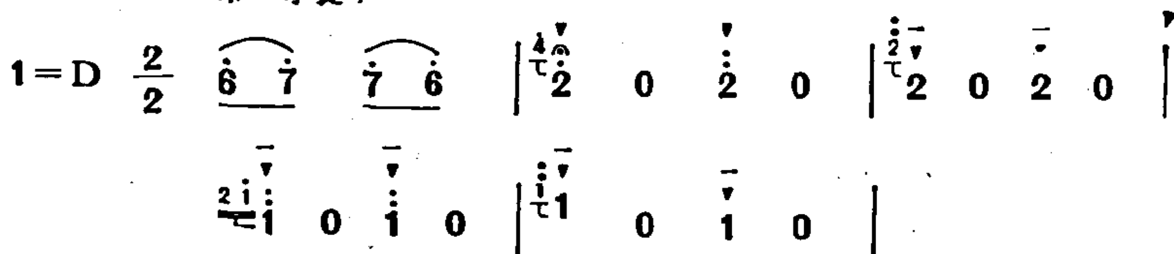
考虑片刻后，卢那察尔斯基回答他说，"你是音乐的革命家，我们是生活的革命家。你和我们应该合作。但是，如果你要到美国去，我决不阻拦。"

九月初，普罗科菲耶夫抵达纽约；十一月，他的《古典交响曲》由纽约的俄罗斯交响乐队作美国的第一次演出。这部作品迄今犹为普罗科菲耶夫在美国最受欢迎的音乐。

Ⅰ、Allegro 矫健而不长的第一乐章是海顿、莫扎特用得如此得心应手的第一乐章曲式的缩型。普罗科菲耶夫的戏谑模仿——几乎像是一幅讽刺洛可可风度的漫画——最显著地表现在那装模作样的第二主题中，要求小提琴用弓尖非常轻柔地演奏，con eleganza：

例 19





Ⅱ、Larghetto 在其他弦乐器轻轻摇摆的伴奏上，第一小提琴画出一条优美而庄重的旋律线。不久，光华闪烁的独奏长笛加入第一小提琴。有一个弦乐轻轻拨奏的对比段，逐渐发展到光灿灿的全奏，接着回到优美的第一主题。

Ⅲ、加沃特舞曲：non troppo allegro 普罗科菲耶夫的终

止式常有和声精彩的惊人之笔，这也是他的风格的一个标志，也为这个略嫌太“温”的乐章加入喜人的香料。

Ⅳ、末乐章：molto vivace 锋芒毕露的末乐章是四个短小的乐章中最辉煌的，也是动力性最为持续不懈的一个乐章。

配器用的乐队按照古典编制：长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号二、小号二、定音鼓和弦乐组。

降B大调第五交响曲，Op.100

“我把第五交响曲视作长期创作生涯的高潮，”普罗科菲耶夫在1945年写道，“我把它作为壮丽的人类精神的交响曲进行构思的。”他还宣称，“这份总谱对我十分重要，因为它标志着我长期脱离交响曲形式以后的归来。”

这首交响曲写于1944年夏，普罗科菲耶夫因战争撤离后回莫斯科。1945年1月13日在莫斯科的普罗科菲耶夫作品专场音乐会上首演，作曲家亲自指挥这部新作，岂知竟成绝唱。

演出在举国欢腾的气氛中进行：音乐会开幕前，刚传来苏军在维斯杜拉河大捷的喜讯。“交响曲的头几小节，”据普罗科菲耶夫的官方传记作者涅斯齐耶夫称，“是在礼炮轰鸣声中听到的。普罗科菲耶夫的感人至深的音乐完全符合听众的心情。评论家在热情赞扬这部新作时，莫不提到这一点。卡巴列夫斯基在称颂这首交响曲体现了人的勇气、精力和壮丽精神时，也特别提到它深刻的民族性。”

普罗科菲耶夫完全可能真有此意：把强烈的民族感情注入他的音乐。因为民族主义作为歌剧和交响乐创作灵感的源泉，早在

一百多年前在欧洲就已屡见不鲜。这部作品除了普罗科菲耶夫的相对现代化的和声语汇外，第一、第三乐章气势辽阔的浪漫主义酷似十九世纪的音乐。

Ⅰ、Andante 速度标记也许使人觉得，这一乐章不过是个缓慢的引子，其实它是传统的第一乐章的奏鸣曲快板形式，不过比一般的步子宽些。曲式，以至第一、第二主题，过渡及小尾声、展开、再现和壮大的尾声等细节，无一不是传统的。

在末乐章开始处回复出现的正主题从交响曲第一小节便开始，是一个起伏宽广的主题，由长笛和大管相距八度吹奏：
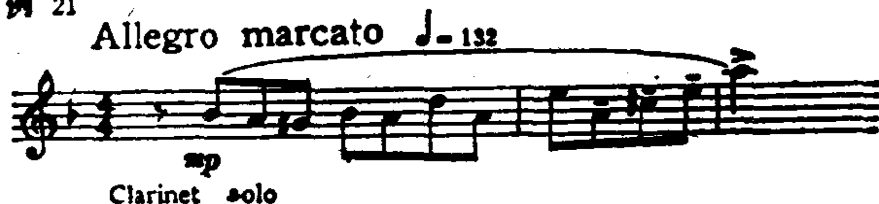


1 =♭B 3/4 5 6 7· 5 | 2· 1 5 1 | 3· 4 5·

小提琴和各种不同的乐器组合加以呼应，然后到达流畅的第二主题，由长笛和双簧管在精美的弦乐伴奏上温柔地唱出。

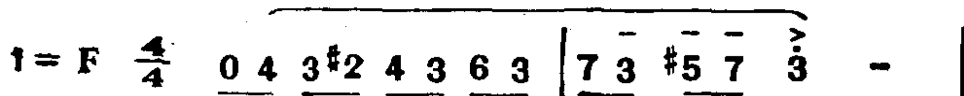
展开部以开始主题的回复开始，由低音提琴和大提琴在乐队深处sotto voce低声地演奏，缀以低音铜管和木管的和弦。展开部从低音高，低音量和低沉的器乐色彩逐步升到壮丽的高潮。高潮的顶峰正好是开始素材的回复，也即再现部。尾声以华丽的辞藻结束这一乐章。应该老老实实补充一点，这一段给许多苏联听众印象最深，涅斯齐耶夫评道："这也许可以说是整部交响曲给人印象最深的一个插部，它无比清晰地体现了交响曲最崇高的目标——讴歌人类精神的力与美。"

Ⅱ、Allegro marcato 第一小提琴以轻巧的断弓声声槌击，为单簧管独奏的调皮的切分音型伴奏。

例 21



黑管独奏



这一水银般流动的小主题几乎立即在小提琴上回复出现，我们一头栽进了普罗科菲耶夫的一首最活泼的谐谑曲，充满欢笑、轻松愉快、时而冷嘲热讽，结束在一个粗砺的高潮上。

Ⅲ、Adagio 在轻柔地搏动的弦乐伴奏上，十分优雅纤巧的单簧管旋律蜿蜒而下，整个乐章是抒情的，虽然中途有一个忧心忡忡的高潮，但最后还是以单簧管优美的上行琶音结束。

Ⅳ、Allegro giocoso 弦乐组先轻轻回忆第一乐章的开始主题，然后才开始热闹的末乐章主体。这是我们熟悉的做着怪样子模仿别人的普罗科菲耶夫：旋风式的精力、一股冲劲、光芒四射、学样取笑、乐得不可开交。

第五交响曲的配器为：短笛、长笛二、双簧管二、英国管、单簧管三、低音单簧管、大管二、低音大管、圆号四、小号三、长号二、低音长号、大号、竖琴、钢琴、定音鼓、钹、三角铁、锣、大鼓、小军鼓和标准弦乐器。

顾连理译

谢尔盖·拉赫玛尼诺夫

(Sergei Rachmaninoff)

1873年4月1日生于诺沃戈罗德区的奥奈格，1943年3月28日卒于贝弗利希尔斯

c小调第二钢琴协奏曲，Op.18

尽管在音乐会舞台上，拉赫玛尼诺夫是一位神色严肃、面容冷峻的人物，然而在他的创作中却有一股随和的感染力。他十九岁从莫斯科音乐学院毕业的那一年写下的升c小调第二前奏曲，作品第3号，已经成为世界上最著名的乐曲之一。美国的听众曾对此曲如此倾倒，以致在这位俄国大师晚年的演奏生涯中，每场音乐会都必须加演这首前奏曲，才能令听众罢休。据说他已开始对这首作品感到憎厌了(这是足可理解的)。

关于他的这首可称是本世纪最受欢迎的第二钢琴协奏曲，有一段奇怪的历史。拉赫玛尼诺夫从音乐学院毕业以后就继续留在莫斯科。当时柴科夫斯基仍然是那里音乐崇拜的中心。莫斯科某一群艺术家的精神生活似乎反映着柴科夫斯基音乐中的各种情感：悲观厌世，时而激昂兴奋，情绪高潮，时而又一落千丈地陷入极度的消沉之中。莫斯科的音乐家们经常出入有名的大饭店，那里有诱人的吉卜赛合唱队招徕顾客。这些吉卜赛人也大多是

“今朝有酒今朝醉”的混世者。在旁观者眼里，这种寻欢作乐与其说是快乐生活的自然反映，毋宁说是极度悲凉的醉生梦死的生活写照。

拉赫玛尼诺夫似乎在他光辉的早期生涯中也曾卷入这群艺术家的生活，但是不久他便对这种生活方式厌倦了。1897年他的第一交响曲彻底失败，这对他是一个可悲的打击。他不仅对自己的生活方式丧失兴趣，而且开始怀疑起自己的创作能力。甚至连他那非常成功的伦敦之行和伦敦爱乐乐队邀请他演奏本人的钢琴协奏曲，也不足以使他振奋起来摆脱消极低沉的精神困境。

拉赫玛尼诺夫认为他的第一钢琴协奏曲对伦敦来说不够理想，所以他答应他们重新写一首。可是当他试图动笔时却发现才思枯竭，毫无灵感。朋友们开始为他不安。一位象慈母般关怀他的公爵夫人亚历山德拉·列文甚至为他安排了一次会见托尔斯泰的机会。然而即使这样一位俄国大文豪的忠告也未能激励他。最后，他终于同意去拜访一位据说能用催眠疗法治病的达尔大夫。

“我的亲属们〔拉赫玛尼诺夫说〕曾要求达尔大夫竭尽全力来医治我的精神冷漠症，並且要取得让我能够重新作曲的成效。达尔问，他们希望我创作的是哪一类作品，回答是‘一首钢琴协奏曲’，因为这正是我曾答应为伦敦的友人创作，尔后又在失望之中放弃写作的。于是我便听到日复一日不断重复的催眠语，当时我躺在达尔大夫书房内的扶椅上，处于半睡眠状态，耳边翻来复去地响着那些话：‘你要开始写作你的协奏曲了……你会非常顺利……这首协奏曲一定会很出色……’。

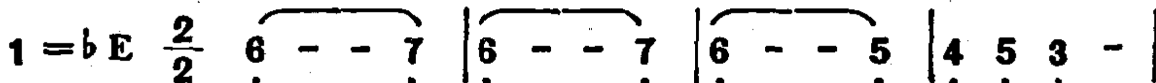
"尽管这听来难以置信，然而这种疗法确实帮助了我。在刚进入夏天时我又重新开始创作了。素材大量涌现，新的乐思又开始在脑海里翻腾——比我写这首协奏曲所需要的多得多。到秋天时我已完成了协奏曲的两个乐章：Andante和末乐章——以及一首为两架钢琴写的组曲的草稿。"

当协奏曲于1900年完成时，拉赫玛尼诺夫满怀感激之情将它献给了达尔大夫。这首协奏曲由三个乐章组成。

Ⅰ、Moderate 第一乐章一开始由独奏钢琴轻声奏出一长串无伴奏的和弦，就像远处传来的低沉钟声。这朦胧沉闷的声音是典型的拉赫玛尼诺夫的音响，它们也令人联想到许多世纪以来俄罗斯民族对巨口大钟的酷爱。那些庞然大钟的声音就是这样低沉而郁闷的。钟声不知不觉地渐渐增强，直到乐队充满感情地进入，奏起一支阴郁的旋律，这旋律初听上来好像是从敲钟的动作发展而来的：

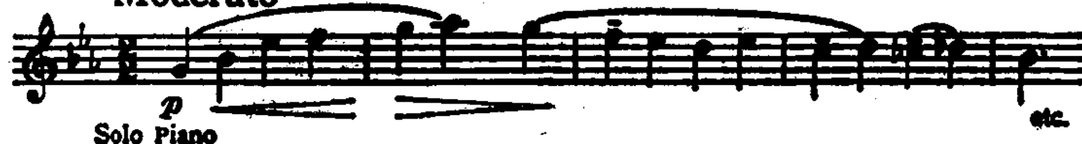
例 22

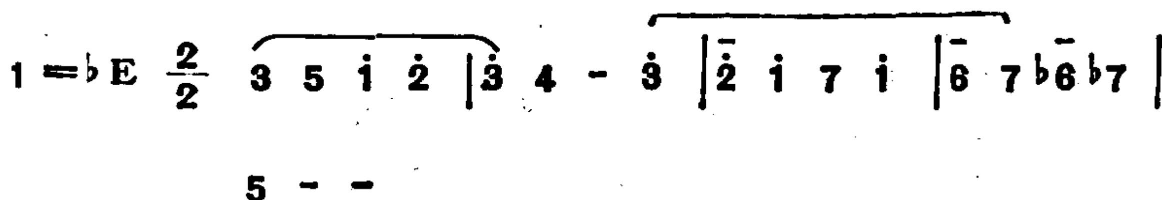




钟声发展成一支扶摇直上的旋律。低沉的大提琴接过了这支旋律，在此同时，钢琴则编织着装饰性的伴奏音型。乐队突然爆发出的辉煌的"全奏"，随后由中提琴演奏的一个忧郁乐句加以应答，并接上钢琴奏出的歌唱性的第二主题：

例 23



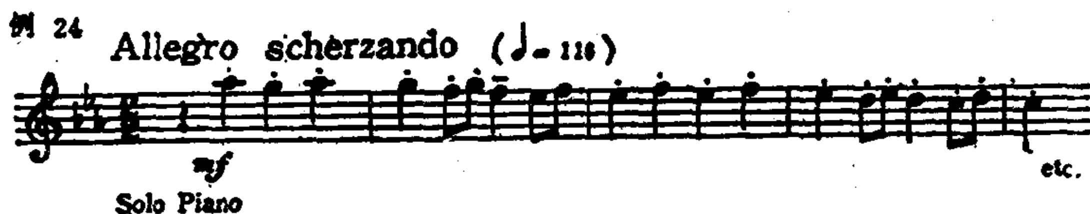


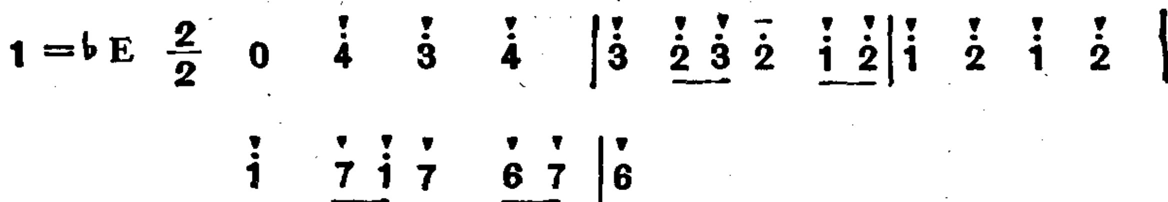
两个主题都是很抒情地发展着。开始主题在乐队中的再现被钢琴独奏用雄壮的进行曲般的节奏奏出的华丽的对应音型掩饰着。而饱含思念之情的第二主题的再现则由温柔的圆号在整个弦乐组的几乎难以觉察的碎弓背景上奏出。抒情宽广的乐句一直通向短小的尾声，全曲在一阵突然爆发的富有节奏的动力中结束。

Ⅱ、Adagio sostenuto（拉赫玛尼诺夫称这一乐章为"Andante"——这一术语在当时是用来标志"慢乐章"的。这个乐章的实际速度为"Adagio sostenuto"）这一夜曲般的乐章以加弱音器的弦乐开始。独奏钢琴伴奏着由长笛、单簧管和双簧管吹奏的略为忧郁的乐句：其中的片言只语令人想起前一乐章中伤感性的第二主题。钢琴家的右手部份渐渐地加入木管乐器的独奏中，一起奏起短小的二重奏插段，左手部份则继续提供伴奏。主旋律线从高音木管乐器出发，转到音色阴暗的大管和中提琴（这是拉赫玛尼诺夫在整个这首协奏曲中特别喜爱用的乐器组）上。刹那间，钢琴仿佛在一阵焰火中爆发出一个华彩段，但

很快又平息下来，进入一开始梦幻般的夜曲境界。

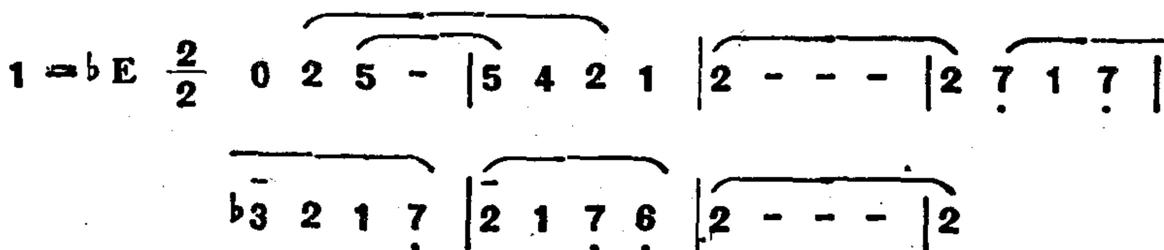
Ⅲ、Allegro schergando 辉煌的末乐章一开始，乐队在低音区有节奏地发出低沉的咕哝声，紧接着是浪花飞溅般的钢琴华彩段，引出叠句的富有动力的节奏。





尽管这是一个富有动力的节奏性叠句，但似乎与前两个乐章的抒情性主题也有着隐约的相似之处。动力性的速度逐渐平息下来，接着是整个协奏曲中人们最熟悉也最迷人的旋律，起初由中提琴组深沉、丰满的音色加上一支双簧管奏出：





独奏钢琴接过这支旋律并进行了热烈的展开，最后意想不到

地到达一个仙境般宁静的段落。但是不久又回复到诙谐曲速度，并且增加到颇为冒险的急板。中提琴的旋律在较明亮的小提琴组上再现。接下来又是一个短小的钢琴华彩段，在从c小调转到凯旋性的C大调上的最后一次转调中又再现了原来中提琴的旋律，这一回由乐队中所有的高音乐器接过去并达到光彩夺目的高潮，这时独奏钢琴和交响乐队竞相到达天旋地转的结尾。

第二钢琴协奏曲的乐队配器是：长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、长号二、大号、定音鼓、大鼓、钹，以及常规的弦乐组。

d小调第三钢琴协奏曲，Op.30

拉赫玛尼诺夫的第三钢琴协奏曲于1909年完成，勉强赶上他首次访美之行。1909年11月28日在纽约市举行了这首协奏曲的世界首演音乐会。他本人担任独奏，由沃尔特·达姆罗什指挥的纽约交响乐团担任协奏。两个月以后在纽约举行的第二次演出则由古斯塔夫·马勒指挥的纽约爱乐乐队协奏，钢琴独奏仍然是作曲家本人。

纽约爱乐乐队音乐会的排练情况长久地留在拉赫玛尼诺夫的记忆之中。许多年以后他仍回想起当时的情景：

"那时候我认为只有马勒才是可以与尼基什相提并论的指挥家。他对这首协奏曲的排练真是全力以赴，尽管他刚刚结束另一场长时间的排练，但是仍然把这里的协奏部份（那是十分复杂的）练得尽善尽美。这一切立刻感动了我这个作曲家的心。在马勒的眼里，总谱上的每一个细节都是重要的——可惜这种态度在

指挥家中间并不多见。

"排练从十点钟开始，我要在十一点钟才加入，我是准时到达的。可是我们直到十二点钟才开始合奏，那时只剩下半个小时了，我尽力从头至尾弹完这首通常需要三十六分钟时间的作品。我们练了又练……半个小时早已过去，可是马勒好象丝毫未注意到。我至今还记得一件在他身上是很典型的事。马勒是一位严格守纪的人。我认为这一种品质对于一位成功的指挥来说是至关重要的。我们在第三乐章遇到了一段难度很高的小提琴乐段，其中包含某些相当棘手的弓法。马勒一开始用"原速"指挥这个片段，突然，他敲打着指挥台喊道：'停下！不要管那些注在你们分谱上的困难弓法……象我这样拉。'于是他示范了另一种弓法。他让第一小提琴把这个片段单独拉了三遍，坐在首席旁边的那个队员放下了提琴说：'用这种弓法我拉不好。'马勒（很平静地）问道：'你喜欢用哪种弓法？''谱上的那种。'马勒朝首席投去询问的目光，当他发现首席也是同样的意见时便又敲着指挥台说：'就照谱上写的拉！'

"这类事情对指挥来说是很难堪的，尤其是莫斯科爱乐乐队杰出的首席小提琴曾对我指出过，这个引起争议的弓法是唯一能够演奏这个片段的方法。我好奇地观察马勒会对这个小小事件作出怎样的反应。他是极其尊严的。过了一会儿，他希望低音大提琴的一个乐段声音低些。他打断了乐队的演奏转向低音大提琴手：'我恳请诸位先生在这个乐段上轻下来。'接着，他面带几乎觉察不到的微笑对首席旁边的那位好争异的队员说：'我希望你不反对。

“四十五分钟以后马勒宣布：‘现在我们再来重复第一乐章。”

“我的心顿时凉了半截。我等待着一阵可怕的骚动，至少是从乐队发出的一片激烈的抗议声。要是换了其他任何一个乐队，肯定会发生这种情况，可是在这里我没有看见任何不愉快的表示。队员们以一种认真的甚至比前次更专注的态度演奏了第一乐章。最后我们终于结束了。我走到指挥台跟前，与马勒一起研究总谱。这时后排位置上的几个队员开始悄悄地收拾乐器准备退去。马勒大发脾气：‘这是什么意思？’首席说：‘已经一点半过了，先生。’‘这与我们不相干！只要我还坐在这里，没有一个队员有权站起来！’”

拉赫玛尼诺夫在纽约举行过这首协奏曲的首演以后，又与波士顿交响乐队到各地巡回演出，不仅在波士顿，也到费城、巴尔的摩、纽约、哈特福德和布法罗等地去。看到这一系列演出的巨大成功，波士顿交响乐队的经理人有意聘请他担任乐队指挥。拉赫玛尼诺夫感到这样一个职位会使他远离莫斯科和脱离他的创作太长久，于是便谢绝了。然而，在纽约爱乐乐队排练这首协奏曲时与马勒第一次相遇的情景，成为他首次美国之行中最生动的印象留在他的记忆之中。

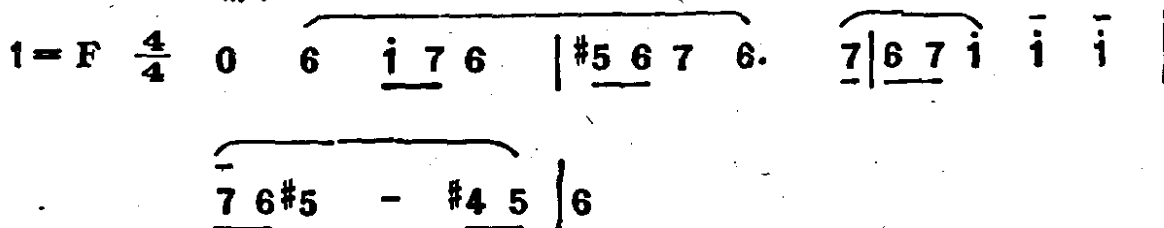
第三协奏曲用传统的三乐章形式——快、慢、快——写成，第二乐章结束时不间断地进入末乐章。

Ⅰ、Allegro ma non tanto 在乐队演奏了两小节搏动着的准备性伴奏之后，钢琴家奏着一支忧郁的旋律进入，旋律线在一个狭窄得罕见的音域内蜿蜒起伏：

例 26

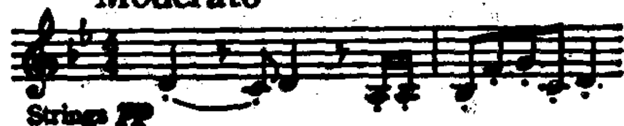


钢琴

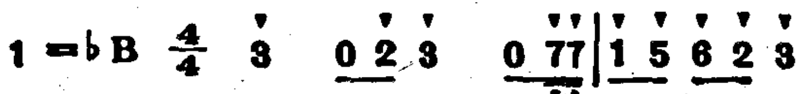


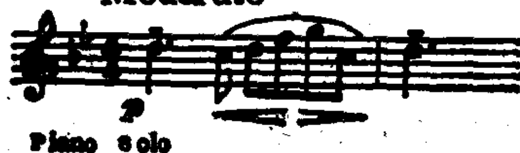
这个以各种不同的变化形式在三个乐章内重复出现的主题一直被称为典型的俄罗斯曲调，可能是因为其中含有悲哀的意味，一种近乎绝望的哀伤之故。钢琴终于唱完这支曲调后，音色醇厚的中提琴组和两支圆号又作了进一步发展，一小段钢琴华彩引进了通往第二主题的安静的过渡段。这是弦乐器顿弓演奏的温柔的音型，但不久就在钢琴家手中变成了流畅、抒情的旋律。下面就是这迅速演变过程的两个阶段：

例 27



弦乐





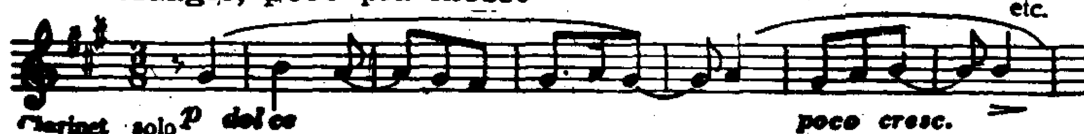
钢琴独奏

1 =♭B $\frac{4}{4}$ 3. 2 3 5 6 2 | 3.

随着旋律的发展，不时地可从这个乐章中看出传统奏鸣曲快板的结构，但是它太自由了，以致难以用任何熟悉的曲式来分析它。在乐章接近尾声的地方，有一个精雕细琢的华彩段。在这华彩段中，独奏木管乐器一件一件地接踵而来加入钢琴的演奏：先是长笛、然后是双簧管、单簧管，最后是两支圆号。乐章在一个重现两个基本主题的尾声般的乐段中结束。

Ⅱ、Intermezzo：Adagio 从第一乐章的开始主题派生而来的沉思的引子导出了这个乐章狂想曲式的主体部份，主要由独奏钢琴演奏。在较为生动的中段，由弦乐器的拨奏和钢琴纤巧精致的装饰音型作伴奏，木管乐器唱出协奏曲开始主题的另一个变化形式：

例 28



黑管独奏

1=A $\frac{3}{8}$ 0 7 | 2 1 | 1 7 6 | 7·1 7 | 7 1 | 7 1 2 | 2 2 |

间奏曲不间断地进入末乐章。

Ⅲ、Finale：Alla breve 在末乐章骚动不安、富有动力的节奏中，我们听到协奏曲开始主题的又一个变化形式。其中的两个间插段，一个是轻盈的scherzando，一个是lento，令人想

起开始乐章的第一和第二主题，又把我们带入一开始出现的情绪、速度和主题中去。节奏的骚动愈来愈强烈；速度增加到vivace，最后到达vivacissimo，在一个presto的高潮和光辉灿烂的尾声中结束。

拉赫玛尼诺夫第三钢琴协奏曲的乐队配器是：长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、长号三、大号、定音鼓、大鼓、小鼓、钹和常规的弦乐组。

帕格尼尼主题狂想曲，Op.43

这首著名的乐曲是炫技魔法的产物。它的基本主题是尼科洛•帕格尼尼——这位算得上浪漫时期最有魅力的炫技大师——的创作。虽然拉赫玛尼诺夫根据这个主题写的狂想曲是1934年才创作的，但它仍属十九世纪浪漫派炫技的宏伟传统，因为这令人眼花缭乱的辉煌技巧的全部内涵，正是以表现生动的、威严的个性为目的的。如果我们能够看到这一真相的话，就会发现首先是个性，或者说是个人风格，而不是疾速飞舞的手指，使得伟大的浪漫派炫技大师不仅在崇拜英雄的大众眼里，也在象罗伯特•舒曼和赫克特·柏辽兹这样严肃的音乐评论家眼里成为举世瞩目的伟人。

尼科洛·帕格尼尼本人在《24首小提琴随想曲》（作品第1号）中用这个主题所写的第一套变奏曲，是浪漫派炫技大师的样板。他不仅以当时看来近乎超自然的惊险技巧威震天下，而且还有一种超凡的本领能够在演奏中突然奏出一支纯朴深情的美妙旋律，催人泪下。由于他那神奇的音乐才能，他的所有举止都似乎

带上了一股魔力，不得不令人们产生迷信的念头，认为他有邪魔附身。他的《24首随想曲》中留有他音乐个性的痕迹，这是小提琴音乐中最独特的作品。难怪舒曼、李斯特、布拉姆斯和拉赫玛尼诺夫都选择其中的主题来作为整个新作品的基础。

拉赫玛尼诺夫是他同代人中的佼佼者。象帕格尼尼一样，他是一个高超卓绝而又深受大众欢迎的作曲家，在创作上和演奏上都表现出强烈的个性风格。象帕格尼尼一样，他的外形在舞台上也给人留下惊人的印象：修长的身材，近乎瘦削，带着一副沉思、矜持、毫无笑容的尊严神态，全部身心都倾注在他手中威力无穷地表达着的音乐上。如果在另一个时代，他那忧郁的举止很可能引起一些浪漫的传说。这些传说是很可以从他那对于中世纪的格莱哥里圣歌、对《末日经》（为死者举行弥撒中的一部份，描写末日审判的恐惧）的莫名喜爱和大量运用这类事情中泡制出来的。

这首作品的最初标题为《帕格尼尼主题狂想曲（用变奏形式的）》，后来拉赫玛尼诺夫删去了括号内的字。作品包括引子、主题和二十四个变奏，其中第七、第十，和第二十四，不知什么缘故，都加上了《末日经》。

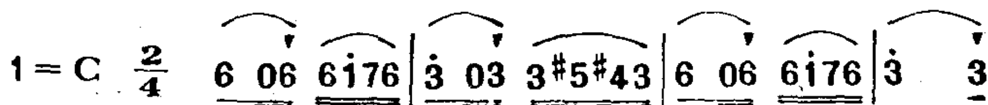
帕格尼尼主题非常恰当地由小提琴组陈述，并由钢琴在强拍上加强：

例 29

Allegro vivace

p



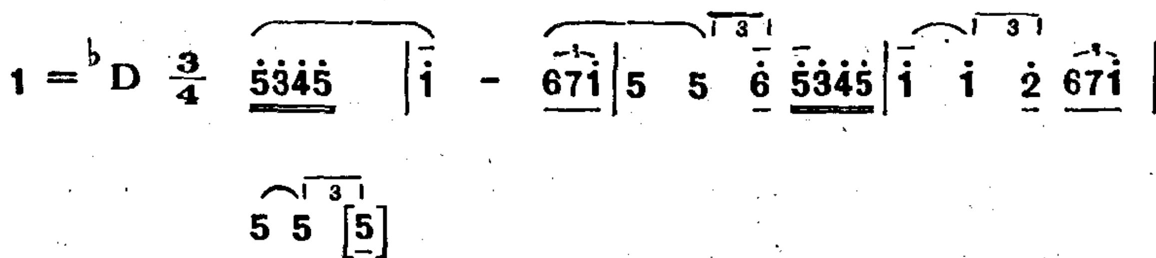


可是，在这个主题前面有一段八小节的引子和标题为《前缀》的一个变奏。这个有趣的变奏实际上是主题的轮廓。它与贝多芬《英雄交响曲》末乐章的轮廓式的第一变奏（也是在主题之前）竟如此惊人的相似，可以说拉赫玛尼诺夫必定是有意或无意地从这位先辈大师那里吸取了这个构思。

主题之后的各个变奏都采用主题中的持续的节奏音型，尤其是四个十六分音符加上一个八分音符的小小动机。在整个狂想曲进行了三分之二的地方速度慢了下来，并出现了Andante cantabile的变奏十八，这是动机的抒情形式，它既显露出技巧上的才华，又以动人的忧郁曲调扣人心弦：

例 30





在此之后，音乐又回复到一开始的生动活泼的速度上，而各个变奏则愈来愈辉煌，直达高潮部份，高潮处《末日经》又一次与帕格尼尼主题的片断结合在一起出现。

《狂想曲》的配器是：短笛、长笛二、双簧管二、英国管、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、长号三、大号、定音鼓、大

鼓、钹、小鼓、三角铁、钢板钟琴、竖琴，以及常规的弦乐组。

e小调第二交响曲，Op.27

我逃离了我的朋友”——1906至1907年的冬季，当拉赫玛尼诺夫在德累斯顿的大街上遇见一位向他奔来的俄国熟人时，曾露出得意的笑容对他这样说道。接着他又说，“请不要泄露我的秘密！”

拉赫玛尼诺夫确实有需要逃离他的朋友们。由于他在莫斯科是一位享有盛名的钢琴家、指挥家、作曲家，又是俱乐部成员，委员会会员、同事和嘉宾，不免经常陷于纷乱忙碌的应酬事务之中。俄国人往往过于好客，拉赫玛尼诺夫也曾经是一位交际能手。社交活动是很占时间的，因为社交活动从午夜开始，直到清晨方才结束。由于在重大的职业性事务上花费了不少时间，用来作曲的功夫就所剩无几了。看来他的生活方式有必要来个彻底的改变。因此在1906年的秋天，拉赫玛尼诺夫携带妻女离开莫斯科乘火车去华沙和西方。
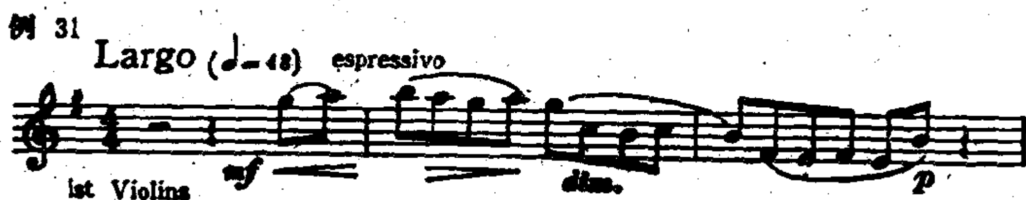
好几年以前，拉赫玛尼诺夫曾经在德累斯顿皇家歌剧院听过由厄恩斯特·冯·舒赫指挥的《名歌手》，这场演出有着如此巨大的感染力，又是如此绝妙的合乎分寸，使得拉赫玛尼诺夫大为倾倒。另外，德累斯顿距离莱比锡仅有二个小时的路程，那里有尼基什领导的著名的布业大厦交响乐队。而拉赫玛尼诺夫认为尼基什是在世的最伟大的指挥家。最后，德累斯顿作为萨克森王国的首都又具有某种特殊的尊严和宁静，这在当时对于象拉赫玛尼诺夫

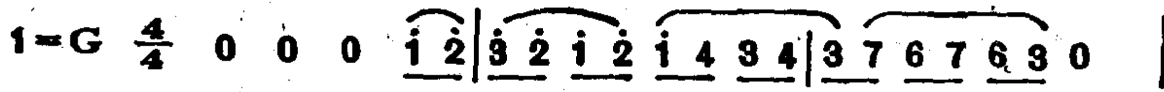
这样一位艺术家来说是有极大的吸引力的。于是他在这里隐居下来，寻求他进行创作所需要的内心与外界的安宁。

他的寻求不是徒劳。他开始作曲，不仅写下了作品第6号俄罗斯歌曲集和第一钢琴奏鸣曲，而且是十年来曾给他以毁灭性打击并使他一蹶不振的第一交响曲失败之后第一次着手写作乐队作品：交响诗《死亡岛》和第二交响曲。他开始创作第二交响曲的时间是1906年的10月，几乎刚在德累斯顿定居下，而在近1907年的元旦时完成初稿。乐队的配器又化费了他好几个月的时间，但是他仍然能够为1908年1月26日在圣彼得堡的首演而如期完成这首交响曲。首演由他本人担任指挥。新的交响曲抹去了第一交响曲失败的辱名，不久便成为拉赫玛尼诺夫在俄国和美国最受欢迎的作品之一。这首交响曲是用传统的四乐章形式写成的。

I、Largo：Allegro moderato 交响曲一开始由大提琴组和低音弦乐组奏出阴郁的乐句，这是主题的胚芽，也可以说是乐章的动机音型，第一乐章以及整个交响曲的大部份都是从中发展出来的。缓慢的引子是以从动机音型中派生出来的一个比较活泼的音型为主，首先在第一提琴组出现：

例 31
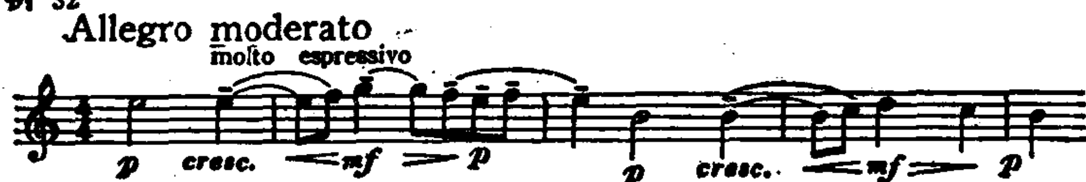


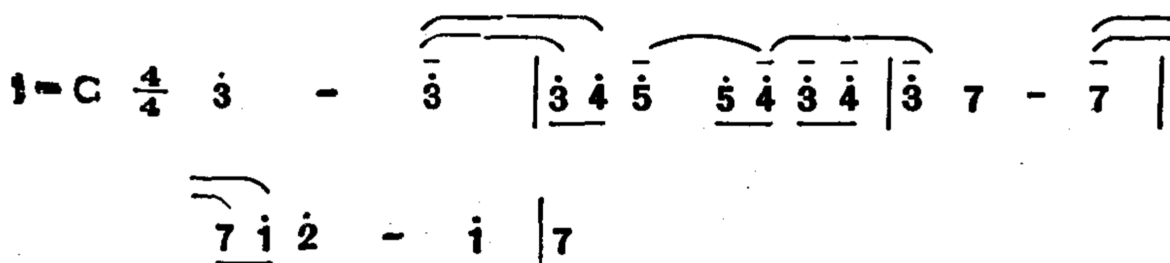


这个最初的动机音型的变化过程是拉赫玛尼诺夫特有的风格：它迂回曲折地渐渐发展到宏大的高潮，然后又逐渐平息，最后只剩下一支英国管来重复开头的动机音型。

这个乐章的主要主题与开头的动机音型有着显而易见的紧密联系，由第一和第二提琴组齐声奏出：

例 32

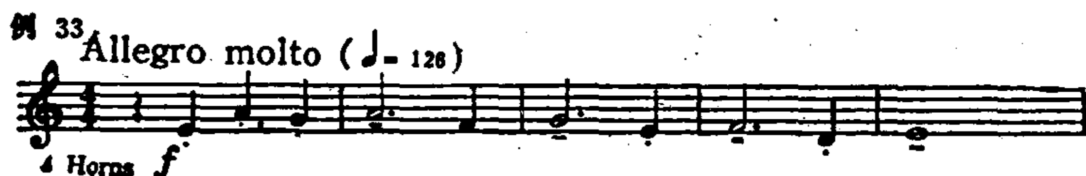


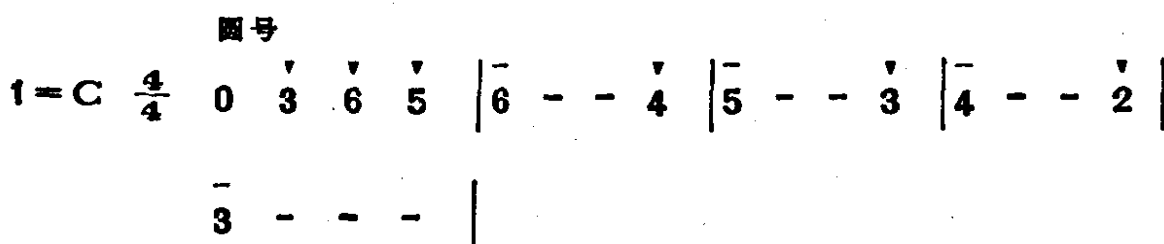


速度不断加快，构成一个由乐队全奏的热情洋溢的高潮，然后又陷入一片寂静。单簧管独奏引出抒情的第二主题：木管乐器组奏出一个温柔叹息的音型，弦乐组用喃喃低语回答。呈示部在小提琴组八度奏出的流畅、升腾的旋律中结束。这条旋律也几乎完全消隐，而主题的展开几乎是以耳语般的音响开始的，一个小提琴独奏在前一个小提琴旋律上作随想式发展。当一开始那曲折迂回的快板主题渗入各个乐器组时，整个乐队的情绪愈来愈激动，朝着一系列的高潮发展，最后一个高潮取代了传统的用原型再现基本主题的再现部。第二主题由叹息的木管乐器和微微颤动的弦乐器再现，手法比较传统，好像是对小提琴升腾旋律的回忆。尾声是在一开始快板主题的充满感情的变化形式上建立起来的，乐章

在尾声中结束。

Ⅱ、Allegro molto 谐谑曲以它的基本主题开始，它是一个由四支圆号齐声吹出的雄壮的音型，令人听过一遍就难以忘怀：





雄壮的圆号音型立即由小提琴组接了过去，小提琴的音调与此相近，但却是一种远为轻快活跃的舞蹈音型，它在这个乐章中占着主导地位。谐谑曲的叠句之后接着好几个对比性的插段，其中有一段是由小提琴八度奏出的宽广流畅的旋律。结束时，谐谑曲的节奏在乐队的低音部逐渐消失。

Ⅲ、Adagio 这个慢板乐章包含了拉赫玛尼诺夫一些最动人的旋律素材，尽管在演出中常常被删去。乐章以两条旋律为主：第一旋律是上行的乐句，在刚一开始的提琴组中可听见。第二旋律是由单簧管独奏的歌曲，或者可以称为咏叹调，它紧接着第一旋律出现。前几个乐章的主题时时再现，尤其是开头的快板乐章第一主题的再现，丰富了这个乐章的内容。但是起主要表现作用的还是这个乐章的旋律，特别是小提琴声部和独奏单簧管的旋

律．这些旋律往往是单独表现，有时也结合成装饰性的对位织体。

Ⅳ、Allegro vivace 末乐章一开始是狂风暴雨般的骚动和莽撞混乱的节奏性主题，使人禁不住想起那不勒斯的塔兰台拉舞曲来。这种狂放的倾泄突然被加了弱音器的沙哑的圆号声打断，下面是一个短小的进行曲插段，接着这个插段又被重复出现的塔兰台拉主题一扫而光。全部小提琴和中提琴用饱满的八度奏起了一支具有强烈对比性的、抒情悠长的旋律，大提琴声部在高潮处也一齐加入。

前面乐章熟悉的音调又一次出现，甚至连一个七小节的Adagio速度的间插段也再现了慢乐章中的旋律和第一乐章中的主题．但是塔兰台拉的节奏和与其相联的生气勃勃的主题占了上风。气势非凡的结尾正是由这样的音乐形成的。

拉赫玛尼诺夫第二交响曲的配器是：短笛、长笛三、双簧管三、英国管、单簧管二、低音单簧管、大管二、圆号四、小号三、长号三、大号、定音鼓、钹、小鼓、大鼓、钢板钟琴，以及常规的弦乐组。

周　薇译

莫里斯· 拉威尔

(Maurice Ravel)

1875年3月7日生于下比利牛斯的西布瑞，1937年12月8日卒于 巴黎.

小 丑 的 晨 歌

(Alborada del gracioso)

拉威尔对西班牙风味的偏爱可能是他本人具有一半巴斯克血统的缘故，因为他的母亲出身于一个古老的巴斯克家族.西班牙著名作曲家曼努埃尔·德·法雅曾被拉威尔音乐中"自由的节奏，调式旋律和我们的通俗歌曲中全部的装饰性细节……"——这些真正的西班牙特点所震惊。

在骑士式爱情盛行的时代，也就是普罗旺斯和西班牙北方的游吟诗人时代，alborada或简称alba一词，是指一种带歌曲的诗体，歌的内容描述一位热恋着的青年在黎明时分与情人依依惜别的情景. 这种诗体往往采取对话的形式. 对话是在青年与一位通宵为他站岗望风的忠实朋友之间进行的. 后来，alborada成为一种舞蹈形式，在靠近拉威尔的出生地巴斯克的西班牙北部的加利西亚省尤为流行. （西班牙与法国的边界线将巴斯克地区一分为二，拉威尔出生在边境以北的地区.）

看来拉威尔在创作这首光彩夺目的乐曲时是同时想到两种形式的alborada的. 音乐一开始是弦乐器的随意拨奏，暗示小夜曲

歌手的吉他声。竖琴上一阵涟漪般的音符引出了由双簧管、英国管、单簧管……等木管乐器奏出的点点滴滴的生动旋律。突然，乐队爆发出辉煌响亮的舞蹈节奏，把歌曲的全部意境都弄模糊了。

接下来是对比性的中段，音乐顿时安静下来，一支独奏大管吹出忧伤的曲调。这里可能是描绘深夜望风的朋友在孤独地静思默想。另外，既然乐曲的标题是指一个小丑的晨歌（西班牙语gracioso意即“小丑”、“嘲弄者”或“傻子”），因此这段音乐也可能是这位尽人皆知的悲哀丑角的低吟。

音乐又回到急速飞转的舞蹈旋流和变幻莫测的情绪中去，乐曲结束时出现了一个由乐队全奏，并穿插着长号诙谐性滑奏的令人眩目的华丽场景。拉威尔的《小丑的晨歌》于1905年创作，最初是钢琴组曲《镜》中的一首。拉威尔本人在1918年将它改编成管弦乐曲。配器是：短笛、长笛二、双簧管二、英国管、单簧管二、大管二、低音大管、圆号四、小号二、长号二、大号、定音鼓、克罗泰尔斯(小的古式钹)、三角铁、铃鼓、响板、响弦鼓、钹、大鼓、木琴、竖琴二以及常规的弦乐组。

这首管弦乐改编曲的首演于1919年5月17日在巴黎举行，由莱内-巴东指挥的帕德卢乐队① 演奏。

波莱罗舞曲

（Bolero）

这个小小的奇迹，这使人一听就产生无以言状而又不可抗拒的兴奋之情的音乐——拉威尔的《波莱罗》，始终是一首光彩夺目，

①帕德卢（Pasdeloup, Jules Etienne, 1819—1887），法国指挥，1815年起在巴黎创建收费低廉的音乐会。

动人心弦，永远受人欢迎的乐曲。1928年11月22日在巴黎歌剧院举行的首演（作为芭蕾舞的配乐）获得了轰动全场的成功。1930年1月11日在巴黎，拉威尔亲自指挥拉穆勒① 交响乐队，将这首乐曲首次搬上音乐会舞台。在美国的首演是1929年11月14日在卡内基大厅举行的，当时，由阿图罗·托斯卡尼尼指挥的纽约爱乐乐团的演奏被形容为一个"炸弹"。次年，当拉威尔在巴黎听到托斯卡尼尼指挥纽约爱乐乐团演奏的这首乐曲之后，在后台与托斯卡尼尼会晤时指出，他演奏的速度快得可笑。托斯卡尼尼却坚持己见，认为"波莱罗"不是一首葬礼进行曲。这等于是在告诉作曲家，他竟然连自己的作品应当用什么样的正确速度演奏都不知道！

受到这最初几次的热情赞扬和打击之后，拉威尔试图在1931年7月刊登在"伦敦每日电讯"上的一封信中阐明自己的意图："我最希望的是，这首乐曲不要受到人们的误解。它只是在一个非常特殊和有限的范围内的一种实验。人们不应当去猜测作曲家企图获得超出或者有别于这首乐曲实际可能得到的任何东西。在它首演之前，我曾经就它的效果发出过警告，即我所写的是一首全部是乐队织体而没有音乐的乐曲——一个漫长的、逐步发展的渐强（crescendo）其中没有对比，事实上除了结构上的设计和表现方式外也不包含任何创新的因素。主题全都不是个人创作的……通常是普通的西班牙-阿拉伯类型的民间曲调，而且（不论人们的说法可能恰恰相反）乐队的写法从头至尾都是简单而且一往直前的，丝毫没有炫技的意图。……我想怎样写就这样写

①拉穆勒（Lamoureux, Charles, 1834—99），法国小提琴家及指挥，1881年在巴黎创建拉穆勒音乐会，演奏当时法国青年作曲家的作品。

了。现在该由听众来决定他们的取舍了。"

整首乐曲都建立在由两个十六小节的乐句构成的一条旋律上，每个乐句分别按照AA，BB的形式反复。在四小节的引子中，由两只军鼓来表现波莱罗的节奏。然后由独奏长笛先吹出下列主题：

例 34

Tempo dì Bolero, moderato assai ♩= 72

Solo Flute *pp*

长笛独奏

1=C $\frac{3}{4}$ 1̇ 1̇ 71̇ 2̇1̇76 | 1̇ 1̇6 1̇ 1̇ 71̇ | 6534 5 - |

5432 3456 5 | 5

接着由独奏单簧管重复这个乐句。再由独奏大管吹奏第二乐句並由一支小单簧管进行反复。在AA、BB形式的三次反复过程中，乐队的音色、音量和辉煌性不断地发展丰富。不带反复的最后一组A、B在高潮处形成一个从C大调到E大调的突然转调，再是一个极度不协和的结尾性模进。

《波莱罗》的配器是：短笛，长笛二，双簧管二，古双簧管，英国管，降E调单簧管，降B调单簧管二，低音单簧管，低音大管，圆号四，D调小号一，C调小号三，长号三，大号，萨克管三（一支是F调的最高音，一支是降B调的高音，另一支是降B调的中音），竖琴、定音鼓三、钹、锣、钟琴、小鼓二、以及常规的弦乐器。

这首乐曲是拉威尔受美貌富有的伊达·鲁宾斯坦之托为她的

芭蕾舞乐团而写的。她在西班牙酒店那一场中担任主要部份的舞蹈，可能戈雅画过这个场景。一个女人独自在一张桌子上跳着舞，四周围观的男人们目不转睛地注视着她的动作。随着她的舞姿愈来愈热烈，他们的情绪也愈来愈高涨。男人们击掌顿脚，形成有节奏的伴奏。最后在转到E大调的那一刻，男人们一个个拔剑出鞘，酒店里顿时一片混乱。

G大调钢琴协奏曲

精彩的谬论正是拉威尔的特长之一——不论在讲话中还是在他的艺术中。他曾经称这首G大调协奏曲"在严格的意义上说，是一首按照莫扎特或圣-桑斯的精神写成的协奏曲。"后来他又较为明确地补充道，"我认为一首协奏曲可以是明快辉煌的，没有必要以表现深刻的内容或者戏剧性的效果为目的。有人说过，某些著名古典作曲家的协奏曲不是为钢琴而写，是为反对钢琴而写的。我觉得这个批评颇公正。"（拉威尔可能是想到汉斯·冯·比洛的著名妙语，那是指勃拉姆斯的小提琴协奏曲不是为小提琴而写，是为反对小提琴而写的。）

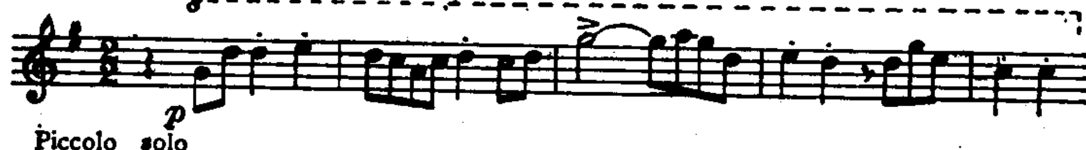
拉威尔有一次告诉波士顿交响乐队著名的节目注释者约翰·布克，他觉得在这首作品中最充分地表达了自己，"他的思想正是倾注在那个他所梦想的铸模里的"。如果我们觉得英国学者爱德华·洛克斯皮泽是可信的话，那末这第一个梦想就是为钢琴和乐队写的有数个乐章组成的巴斯克狂想曲，也就是拉威尔曾想在1927——1928年访问美国期间演出的这首作品。人们甚至一直认为下面援引的这首协奏曲的开头主题就是建立在纳瓦

拉的巴斯克区的一种古老的舞蹈节奏——布朗斯勒舞在当地的一种变型——上的。

无论是否如此，拉威尔在回到法国以前並没有开始系统地创作这首曲子．他是在创作为左手写的协奏曲的同时写作它的，那是一首比较严肃的作品．两首协奏曲均于1931年秋天完成．G大调协奏曲的首演于1933年1月14日在巴黎的普莱耶大厅举行，由玛格丽特·朗担任钢琴独奏，拉威尔亲自指挥拉穆勒交响乐队．

Ⅰ、Allegramente在乐章一开始轻盈而虚无飘渺的气氛中，独奏短笛在钢琴双调性琶音闪烁透亮的背景上吹出生气勃勃的小调．弦乐柔和的碎弓和拨弦以及隐约可闻的小鼓滚奏声造成了令人难忘的效果：

例 35 Allegramente（♩=116）
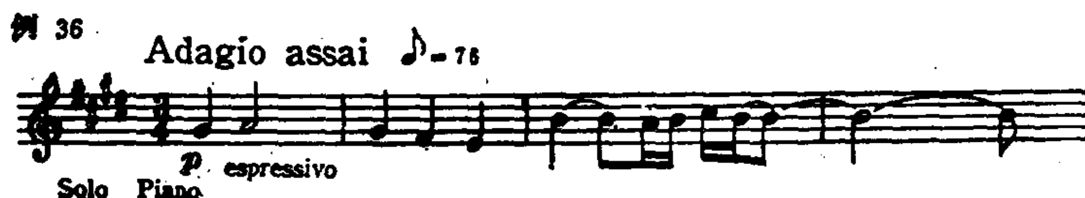


短笛独奏

1=G 2/2 0 1 5 5 6 | 5 4 2 4 5 4 5 | i - i 2 i 5 |

6 5 0 5 i 6 | 4 4

主题旋律还来不及由短笛陈述完，就被金光灿灿的独奏小号接了过去，到了第一乐章最辉煌的高潮处，短笛又回来凌驾于乐队的顶巅．

Ⅱ、Adagio assai　慢板乐章一开始由钢琴奏出大段夜曲般的独奏乐段



钢琴独奏

1＝E 3/4　3　4　－　|3　2　1　|5　5 45 6 5 5|5　－　5

旋律的进行似乎很流畅，这或许会令人费解，因为拉威尔告诉过我们他写这段旋律很费力，一次才写两个小节。他是以莫扎特的单簧管五重奏的慢乐章为楷模的。

Ⅲ、Presto　末乐章是一首供独奏家炫技，并配之以织体轻巧、妙趣横生的乐队伴奏的光彩耀目的乐曲。

与其说从这末乐章中可以听到所谓的“回旋曲”的形式，倒不如说更容易听到美国爵士乐乐汇的许多片断。总之，整个结尾是以超音速般的速度在飞跃，仿佛它还未“起飞”就已结束了。

在拉威尔的生涯中，他的音乐有时被指责成“人为地做作。”但在拉威尔眼里这似乎不能算作一种批评。“他们怎么知道我生性不是做作的？”他反唇相讥地问。这是反唇相讥吗？这个问题也可看作是一种“内心的呼喊。”拉威尔的一位朋友，批评家兼传记作家罗兰·曼努埃尔曾这样写到他：“很难想像拉威尔简直是以一种苦苦祈求的态度来唤起内心灵感的。倘若他的技巧使他失败，他从不会以真诚为借口而原谅自己。艺术……在他的

眼里不是至高的真理，而是最眩惑人的谎言——一种奇妙的欺骗……如果这首乐曲令你愉悦，或者催你泪下，你要知道它是由一个不曾在'之前或之后'跪下祈求的人写的。他在写作时也未曾落过眼泪，他赞同一位著名诗人的话：'一个想写下他的梦境的人自己必须非常清醒'"。

G大调协奏曲的配器是：短笛，长笛，双簧管，英国管，降B调单簧管，降E调小单簧管，大管二，圆号二，小号，长号，竖琴，弦乐器，定音鼓，大鼓，小鼓，钹，锣，三角铁，木鱼和敲板。

为左手演奏的钢琴协奏曲

1933年1月17日这首协奏曲在巴黎首演时，著名的法国评论家和历史学家亨利·普鲁涅尔简直无法相信这不是两只手演奏的。他说，有时甚至可以想像是由四只手弹的。然而独奏者却是独臂的奥地利钢琴家保尔·维特根什坦，他委托拉威尔写下了这首协奏曲。

保尔·维特根什坦1877年生于维也纳，在二十世纪初开始了前程光辉的钢琴演奏生涯，可是在第一次世界大战的俄国前线失去了右臂。战后他仍然勇敢地继续他的演奏生涯。由于单为左手演奏的曲目太少，他就委托拉威尔、理查德·施特劳斯、普罗科菲耶夫、兴德米特、布里顿和其他作曲家写作这类作品。

拉威尔和维特根什坦是1930年在维也纳相识的。当时拉威尔已着手创作一部由他自己担任独奏的G大调钢琴协奏曲，但他仍然接受了左手钢琴协奏曲的委托，而且尽管拉威尔向来是以艰辛

费力的谨慎态度来写作的，但两首协奏曲都于1931年秋天完成，使维特根什坦得以在11月27日于维也纳首次上演这首协奏曲。

拉威尔写给友人M. D. 卡沃科莱西道：

“同时构思这两部钢琴协奏曲是一种很有趣的体验。那首我准备自己来演奏的协奏曲在很大程度上是按照莫扎特和圣-桑斯的精神写的……

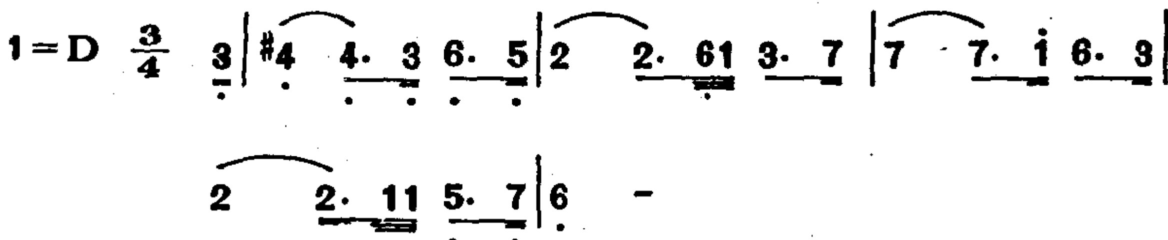
“而专为左手写的协奏曲情况则完全不同。这里包括许多爵士乐的效果，织体並不那么轻巧。在这样一种作品里，要紧的是使人觉得织体不要比为双手写的乐曲单薄。出于同样的理由，我采用更接近于传统协奏曲中较为庄严的那种风格。其中有一个重要的特点，即在按传统风格写的第一部份结束后突然发生了变化，出现了爵士音乐。乐曲演奏到后来才让人辨清，这段爵士音乐正是建立在开头部份的主题上的。”

这首协奏曲只有一个连贯的单乐章，分成三个平衡的段落，也就是在拉威尔描述的这两个部份之外再加一段开头材料的反复。引子以乐队对黑暗的描绘著称，一开始仅由大提琴和低音大提琴在它们最低沉的音区里非常轻柔地奏出。就在这个背景上，低音大管用低音喃喃吹奏出一个主题，它后来发展成这首协奏曲的主要旋律。其它乐器渐渐地加入，它们是：在低音区上吹奏的几支圆号，一支大管，一支单簧管和隐约可闻的大鼓。然后又有较为明亮的乐器进入，乐队上升到一个响亮的高潮。

钢琴独奏以雷鸣般的华彩段进入，让人丝毫意识不到单用左手演奏的局限性。华彩段引进了主要主题，这一主题音响丰满，但其中有如下的旋律：

例 37





主要主题由乐队单独再现，并朝着无疑是瓦格纳式的音响效果的第二高潮发展，与接踵而来的独奏钢琴那透明的织体和悲凉的抒情旋律形成无与伦比的鲜明对照。

在爵士乐的中段内，两个主要的乐思是一系列下行急冲的平行三和弦，由长号吹出，但时时由独奏钢琴重复。而一个活泼的吉格舞般的曲调，正如作曲家指出的，与开始的主要旋律依稀相关。

左手钢琴协奏曲的配器是：短笛，长笛三，双簧管二，英国管，降E调单簧管，A调和降B调单簧管，低音单簧管，大管二，低音大管，圆号四，小号三，长号三，大号，定音鼓，三角铁，小鼓，钹，大鼓，木鱼，锣，竖琴以及常规的弦乐器。

《达弗尼与克洛埃》

(Daphnis and Chloe)

在直接为塞奇·迪亚吉列夫的俄国芭蕾舞团写的那些为数不

多的音乐名作中，拉威尔的《达弗尼与克洛埃》是名列前茅的。连伊戈尔·斯特拉文斯基这位平素不轻易为纯粹的美所迷惑的大师也称赞过拉威尔的《达弗尼》"不仅是拉威尔最优秀的作品，也是全部法国音乐中最美的作品。"几乎从任何方面来讲它都是一部富有魅力的作品。然而，尽管有那令人心醉的乐队色彩，富有感官美的和声和放荡的节奏，《达弗尼》仍不失为一部高雅的作品。拉威尔有着贵族的气质，他懂得最基本的动力，似乎能够驾轻就熟地自由发挥，而不会破坏他对形式的掌握和精确的作曲技法。

《达弗尼与克洛埃》是拉威尔受塞奇·迪亚吉列夫之托而写的，并于1912年6月8日由迪亚吉列夫的俄罗斯芭蕾舞团在巴黎的城堡剧院上演。福坎担任舞蹈设计，巴克斯特负责舞台布景，皮埃尔·蒙特任指挥，而两个主角则由现在几乎已成为传奇舞蹈家的尼津斯基和卡萨维娜扮演。

要把《达弗尼与克洛埃》中各种无联系的因素融合成为一个整体並非易事。舞剧的题材取自公元四世纪希腊诡辩学家朗古斯的田园传奇故事，故事由文艺复兴后期法国诗人雅克·阿米奥翻译，后又经过俄国人福坎改编。到了拉威尔手中，又按照他本人的意愿，将原来的剧情作了进一步重大的改动。他似乎在1909年就已着手这部作品的创作了，目的是创造一部"伟大的舞蹈交响乐……一幅广阔的音乐壁画，不是考古般的拘泥的描绘，而在于忠实地刻划经过十八世纪末法国艺术家们加工表现的希腊人物的形象。"他早在1910年5月1日就完成了钢琴谱的初稿。可是在1911年他又进行了一次大幅度的修改，将结尾的群舞全部重新写
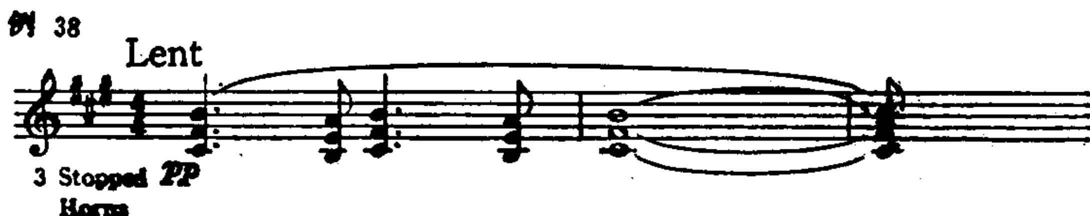
过，使其长度增加了一倍。

随着演出日期的迫近，气氛日益紧张。巴克斯特原来设计的布景竟使拉威尔瞠目。巴克斯特与迪亚吉列夫在布景准备的问题上争论不休。尼津斯基和福坎也发生争论，显然是因为对于达弗尼这个角色他们有着各自不同的理解。而整个芭蕾舞队则被拉威尔在结尾群舞中所运用的错综复杂的5/4节奏惹恼了。

作为芭蕾舞剧《达弗尼》从未真正受到过欢迎，但是作为音乐会曲目，它却已成为二十世纪的经典作品。按照作曲家的意图，它被“交响化地”建筑在严格的调性音型上，含有少数几个基本主题，它们的展开加强了整部作品的整体性。《达弗尼》是一幕三场的舞剧，后面两场大约相当于两首一般的音乐会组曲，可以分开演奏，亦可一起演奏。

当芭蕾舞剧一开始，帷幕升起时，我们看到圣林边上的一片草地，右边是一个洞穴，洞口伫立着三尊按古代雕塑风格从原状岩石凿下的仙女石像。在左边稍后处有一块巨大的砾石隐约呈现出潘神的形象。在后面，羊群在吃草，这是一个春光明媚的午后。帷幕升起时舞台上空无一人。

我们几乎立刻就听到了拉威尔的一个基本主题，这是由三支加了活塞的圆号吹奏的温柔曲调——有些评论家称这个主题为大自然的声音：



1＝A 4/4 ‖ 2· 1 2· 1 | 2 - - - | 2
6· 5 6· 7 | 6 - - - | 6
3· 2 3· 2 | 3 - - - | 3

圆号的曲调立即由幕后的无词合唱响应，拉威尔在整部作品中不时地运用这种幕后合唱，给人的印象仿佛是略带人性的交响乐器。（根据迪亚吉列夫的请求，为节省芭蕾舞团在小城市的小型剧院演出时的开支，拉威尔曾将合唱部份改编成器乐。不过他坚持强调合唱在艺术上的重要性．在今天的音乐会演出中，合唱往往被省略。）在这支曲调之上，出现了由长笛独奏的玲珑剔透的旋律，它后来又以种种变化形式反复出现．在长笛的旋律结束时，我们听到独奏圆号用甜美的声音吹出一支旋律，有人觉得拉威尔是想表现一个爱情主题：

例 39

Lent

Solo Horn pp tres espressif

圆号独奏

1＝A 4/4 ♭7 ♭3· 2 4 3 | ♭7 4· ♭3 437 | ♭7· ♭6 - 7 | 1 -

小伙子和姑娘们提着草篮和给仙女献祭的供品上场了．在他们之中有达弗尼和克洛埃。奉献仪式在宗教舞蹈中进行。达弗尼还未意识到自己爱上了克洛埃．当克洛埃看到一群少女在跳舞时

簇拥着达弗尼，心里很难受。而达弗尼也怨恨那些包围着克洛埃的小伙子．人们提议在达弗尼和丑角牧羊人道尔科之间展开一场比赛．获胜者可以得到克洛埃的一个吻．道尔科跳的舞滑稽怪诞，达弗尼的则轻巧优雅．当达弗尼和克洛埃互相拥抱时，人群中无不赞美这一对情侣的美貌．克洛埃挣脱逃走，达弗尼陷入迷梦般的柔情蜜意中。

忽然传来一阵惊呼声，只见几个少女奔逃而过，后面一伙海盗追赶而来．达弗尼深惧克洛埃的生命遭到危险，跳起身去搭救她．过了片刻，克洛埃出现了．她在愤急之下只得撞身于仙女祭坛之上，不料被海盗攫获而去．达弗尼回来发现爱人已被劫走，大肆咒骂神灵，痛不欲生地昏迷倒地。

台上的灯光渐暗，三尊仙女石像一个接着一个地活了起来。（正是在这时刻，选自芭蕾舞的第一组曲开始了．）她们从基座上下来，发现了达弗尼．她们为他擦去泪水，唤醒他，把他带到那块巨石面前，乞灵于潘神．神的形象渐渐清晰起来．达弗尼拜倒在地，祈求神的帮助．突然，整个舞台陷入一片漆黑之中。

幕后传来无歌词的无伴奏合唱．我们听到远处嘹亮的圆号声，然后是小号声．整个交响乐队在辉煌的crescendo中进入，呈现在我们眼前的是海盗的驻扎地。

这一场的舞台背景是一条蜿蜒的海岸线和大海．海盗们跑步登场，有的提着赃物，有的举着火把，把舞台照得通亮．他们在首领面前跳起了象征战争的舞蹈，最后筋疲力尽地倒在地上．克洛埃被带了上来，双手反绑着．她在舞蹈中哀求海盗的怜悯．她两次试图逃脱都被重新抓回．正在海盗首领诱逼她时，舞台的气

氛突然改变，一道奇异的光芒照亮了黑夜。潘神在云雾中显现，他从海盗手中救走了克洛埃。这时台上的场景似乎已消散殆尽，当晨曦微露时我们又回到了圣林边上。（正是在这一时刻，芭蕾舞的第二组曲开始了。）

日出的场面是整部舞剧最壮观的一段。它建筑在由乐句开头独奏圆号的旋律中派生出来的、简单的上行模进音型上：

例.40

Lent ♩= 56

p mf etc.

1=D 3/4 2 6 1 2 | 6 2 4 5 | 2 6 1 2 |

乐谱上写有关于以下情节的详细指示：

"除了从岩石缝里渗出的涓涓细流声外，台上一片寂静。达弗尼依然躺在仙女的洞穴前面。日光渐明。鸟鸣婉转。远处，牧羊人赶着羊群走过。另一个牧羊人穿过舞台的背后。牧民们都来此地寻找达弗尼和克洛埃。他们发现了达弗尼并唤醒了他。他在极度的痛苦中四下寻找克洛埃。在一群牧羊女的簇拥下，克洛埃终于出现了。两个恋人热烈拥抱。达弗尼发现了克洛埃头戴的花冠。他的梦是预示的幻景：潘神的帮助是显而易见的。老牧羊人拉蒙解释，潘神如果救克洛埃，那是因为他想起了西克林斯——这位他曾经爱过的仙女。

"达弗尼和克洛埃摹拟表演潘神和西克林斯的奇遇。克洛埃扮演仙女，在草地上徘徊。达弗尼以潘神的面貌出现，向仙女表白爱情。仙女拒绝了他。他却愈加坚持。仙女在芦苇丛中消失

了．潘神沮丧地折下几根苇干，做成一根笛子（也就是潘笛），吹奏着忧郁的曲调．克洛埃回来了，随着笛声的节奏翩翩起舞．舞蹈愈来愈热烈，在一阵狂热的旋转中，克洛埃投入了达弗尼的怀抱．达弗尼凭仙女祭坛前面的两只羊上，誓表忠贞．一群少女装扮做象酒神巴克斯的女祭司，摇着铃鼓进来．达弗尼和克洛埃温柔地拥抱在一起，一群小伙子又闯了进来．舞台上爆发了一阵欢乐．群舞．

群舞（看来在创作舞剧的过程中创作标题是《酒神巴克斯之舞》）的狂欢场面，是由独奏圆号旋律的又一种变化形式来表达的，这一回被改编成5/4的节拍．这种节拍使得芭蕾舞队在排演时极为恼火．这支旋律的最后变化形式与里姆斯基-科萨科夫的《舍赫拉查达》的一个主要主题颇为相似，但是这种相似看来只是一种巧合：

例 41



1=A $\frac{5}{4}$ ♭7 2 7 – | 7 2 3 4 7 4 | ♭7 2 7 – :|

拉威尔的乐队配器是：短笛，长笛二，G调长笛，双簧管二，英国管，降E调单簧管，降B调单簧管二，低音单簧管，大管三，低音大管，圆号四，小号四，长号三，大号，定音鼓，响弦小鼓，响板，克罗泰尔，钹，吹风机，大鼓，小鼓，铃鼓，锣，三角铁，钢片琴，钢板，钟琴，木琴，竖琴二，以及常规的弦乐组。

鹅　妈　妈

(Mother Goose)

同拉威尔的其他大多数著名交响乐一样，《鹅妈妈》最初是为钢琴而写的.《鹅妈妈》的故事原形与《一千零一夜》的那些故事一样都在史前的混沌中佚失了. 拉威尔所依据的最早的著名印刷集子是1697年发表的佩罗的一本巴罗克故事选，题目为《有道德寓意的古代故事》，也就是今天为人们熟知的《鹅妈妈》. 这是他的"睡美人"和"矮子"的来源. 佩罗的同时代人和模仿者奥努瓦伯爵夫人是他的"丑女孩，塔的女皇"的蓝本。他的"美人与野兽"取自玛丽·勒普兰斯·德·博蒙在1757年出版的《儿童道德故事集》.

拉威尔的《鹅妈妈》是为他的朋友伊达和西普里安·戈德布斯基的一对幼小而天赋很高的儿女——咪咪和让·戈多布斯基创作的. 这是由五首钢琴二重奏曲组成的一套组曲.1910年4月20日这首作品以最初的钢琴二重奏形式在巴黎的加沃大厅举行首演，由两个十岁的小女孩让娜·莱勒和热那维尔·迪罗尼演奏. 第二年拉威尔把它改编成芭蕾舞音乐，加上一个前奏，一个新的开场乐和联接各个分段的间奏曲. 舞剧音乐由他自己配器. 芭蕾舞音乐于1912年1月28在巴黎的艺术剧院首次上演.

《前奏》. 这段梦幻般的引子以加了弱音器的精巧的管乐开始，象征"精灵世界的圆号在无力地吹奏着". 乐队的弦乐组也加了弱音器，开始发出微微的颤音，好象预示故事即将开始。后面几个段落不间歇地依次进来：

Ⅰ、纺车之舞和场景．在这段里面我们介绍了睡美人福洛林公主．在一间屋子的角落里，一位老妇人正在纺车上纺线．福洛林绊了一下，在纺锤上刺痛了手指，陷入沉睡之中。

Ⅱ、睡美人的帕凡舞．宫女们无法唤醒熟睡的公主．老妇人扯去了褴褛的外衣，露出了仙女的真面目。她命令两个小黑人在福洛林睡着时守护她．在芭蕾舞音乐中。拉威尔加了几小节的音乐来联接熟悉的帕凡舞曲和下面一场．

Ⅲ、美人与野兽的对话．美人告诉野兽，当她发现他的心是多么善良时，他看上去就不那么丑了．野兽请求美人做他的妻子．她起初拒绝了，但随后又对他产生怜悯．当美人接受野兽的爱情后，野兽就变成一个"象爱神一样美丽"的王子．
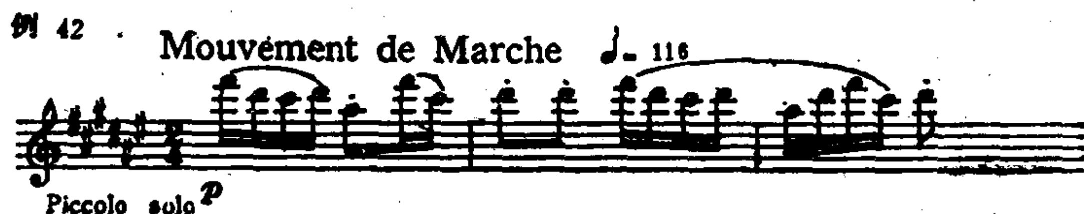
Ⅳ、《矮子》。在这首曲子的一开头，拉威尔就引用了佩罗童话故事中的一段："他相信由于在他沿途走过的地方都撒下了面包屑，回家时就不会不认识路．谁知使他大吃一惊的是，面包屑竟然一点也不见了，它们都被小鸟啄光了。"

双簧管的独奏，仿佛是在描写"矮子所循行的那条蜿蜒道路，在一半的地方又有小鸟唧唧喳喳的鸣转声。在这里，拉威尔也加上了几小节联接下一场的音乐．

Ⅴ、丑女孩，塔的女皇．"丑女孩"原先是一位公主，是恶毒的巫婆使她变丑的．她为自己的丑陋感到羞愧，于是便躲进了一个遥远的古堡中。一天她在森林中散步，遇见一条巨大的绿蛇，它曾经是一位英俊的王子．他们一起坐了小船到海上旅行。但小船遇难，漂泊到岸边的一个村庄．村庄里居住着一群由珠宝、水晶和瓷器制成的小宝塔人。他们那位神秘的国王原来就是

这条绿蛇．最后丑女孩和绿蛇双双恢复了本来的面目，两人结了婚．

音乐描述了故事中的这一段："她脱去了衣服，走进了澡池．男男女女的宝塔人开始唱歌和演奏乐器．有的人拿着胡桃壳做的琴，有的人拿着杏仁壳做的琴，因为他们不得不使乐器的大小与自己的身材相称．"拉威尔的乐队配器的精致性也是与宝塔人的乐器与身材相称的．那个由短笛吹奏的在高音区闪烁发光的小小主题就是一个生动的例子：





Ⅵ、仙人花园．这一段描述睡美人被迷人的王子唤醒的故事．当其他的角色都聚拢在公主身旁，仙女向这对夫妇祝福时响起了一阵欢乐的号角声．

《鹅妈妈》的乐队配器是长笛二，短笛，双簧管二，英国管，单簧管二，大管二，低音大管，圆号二，钢片琴，竖琴，钢板钟琴，定音鼓二，三角铁，钹，大鼓，锣，木琴，以及常规的弦乐组．

西班牙狂想曲

（Rapsodie Espagnole）

"拉威尔先生如果愿意的话，可以把我们看成老保守，但是

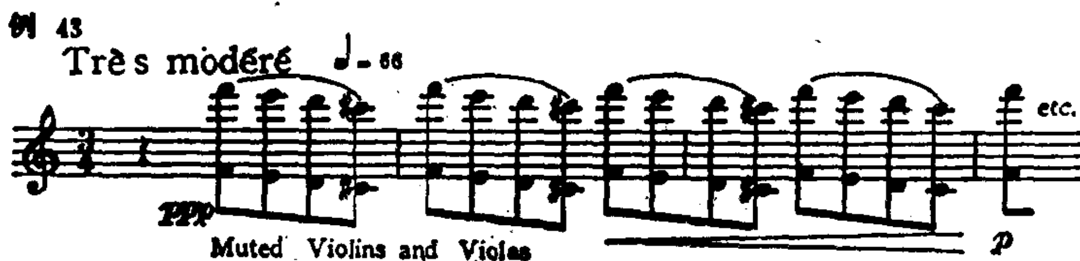
他若愚弄我们，我们就饶不了他．”那位随时准备战斗的法国批评家埃米尔·帕拉迪莱曾如此扬言．帕拉迪莱是1905年拒绝向拉威尔颁发第四次蝉联“罗马大奖”的评委会成员之一．

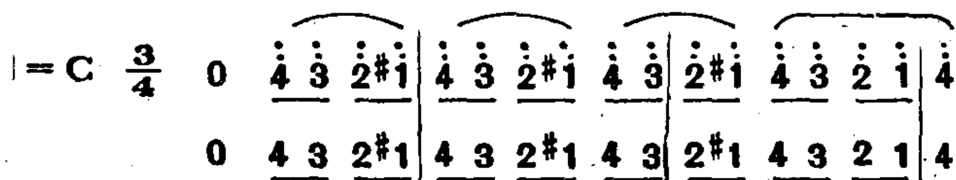
当时兴起了一阵全国性的攻击．三十岁的拉威尔已是一位创作出了优秀的弦乐四重奏、《水的嬉戏》和其他许多小品的著名作曲家．仅仅在这场“拉威尔事件”（正如人们所称的那样）发生后的两年，他又创作了两部重要的作品：《西班牙狂想曲》和歌剧《西班牙的时刻》．遗憾的是帕拉迪莱之流控制着罗马的大权．这场严重的挫折可能是导致他十五年以后拒绝接受荣誉勋位的一个原因，他把这荣誉轻蔑地看作“庸俗”的标志．

《西班牙狂想曲》是拉威尔最早发表的、为完整的乐队而写的作品，它完成于1907年，只用了三十天时间．它使拉威尔一下子登上了名家的宝座，甚至成了现代配器色彩的大师．不仅如此，这部作品还雄辩地证明了拉威尔用音乐表现西班牙风情的天才．这一点早已在他1895年《为两架钢琴写的哈巴涅拉》，《小丑的晨歌》中显露出来，并将在他的歌剧《西班牙的时刻》中再次得到证明．西班牙作曲家曼努埃尔·德·法雅本人也证实过《狂想曲》中拉威尔风格的真实性：“它的（真正的）西班牙特点令人惊讶．完全与我的本愿相符（与里姆斯基-科萨科夫的《随想曲》截然相反），这种‘西班牙化’不是单靠汲取通俗的或‘民间’的资源（《市集》中的霍塔舞曲除外），而是靠灵活地运用我们的‘通俗’音乐中的调式节奏、调式旋律和装饰音型，其中任何一点都不改变作曲家的自然风格．”

Ⅰ、《夜之前奏曲》：Très modéré 在这首《夜之前奏

曲》中最惊人的特点可能是精致的轻响变化范围：最轻到*pp*，最响不超过*mf*。整个乐章是一幅由许多微小动机组成的镶嵌图案，其中最主要的动机是在开头几小节听到的短小的四音一组的下行音型，它贯穿乐曲的始终，中间仅有几次小小的中断。一开始的奇特、透明的音响部份是由于加弱音器的小提琴组和中提琴组在相隔两个八度这一异乎寻常的距离上齐奏而形成的：





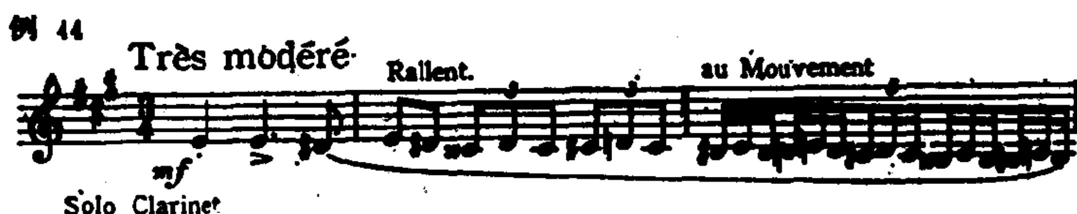
Ⅰ、马拉圭那：Assez vif　这首千变万化的乐曲以低音大提琴拨奏，重复的短小持续低音开始，在这基础上又简洁地引进了其它动机。一支加弱音器的小号在铃鼓的伴奏下吹奏的动机又由小提琴组加以应答。英国管以狂想的、宛如东方音调的旋律开始，但很快便由第一乐章中下行回音音型的回声所取代。一个渐趋平静的结尾似乎突然消失在薄雾之中。

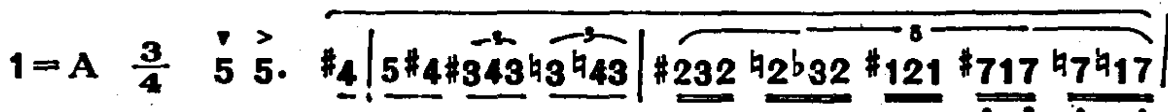
Ⅱ、哈巴涅拉：Assez lent et d'un rythme las 这个乐章的音乐就是拉威尔1895年为两架钢琴而写的《哈巴涅拉》，只是以交响乐的形式出现。原来的《哈巴涅拉》是他的《耳闻的景色》的两个乐章之一。他在《哈巴涅拉》的手稿上题了一段

话："在阳光抚照之下的芬芳土地。"在许多年之后再回过头看这首《哈巴涅拉》，拉威尔感到"这首作品由于其持续低音和带有大量倚音的和弦，'蕴藏着'某种因素的萌芽，它们在我后来的作品中都起了重要作用。"

Ⅳ、市集：Assez animé 这是华丽夺目，大放异彩的西班牙节日盛景——更确切地说，是中间穿插着一段宁静的音乐的两段表现节日盛况的乐曲。在中段，英国管忧郁地吹奏出带装饰音的旋律，但不久就被单簧管用天鹅绒般的声音接过去並饰以花腔：

例 44





《狂想曲》需要一个大型乐队来演奏，配器是：短笛二，长笛二，双簧管二，英国管，单簧管二，低音单簧管，大管三，萨鲁管。圆号四，小号三，长号三，大号，定音鼓四，大鼓，钹，三角铁，铃鼓，响板，小鼓，锣，木琴，钢片琴，竖琴二以及常规的弦乐组。《狂想曲》的首演是1908年三月在巴黎的科洛纳①音乐会上举行的。

① 科洛纳（Colonne Edouard，1835—1916），法国指挥，约1874年起创建科洛纳音乐会，一称城堡剧院音乐会。

库泊兰的坟墓

(Le Tombeau de Couperin)

拉威尔喜欢用似是而非的话. 当他听到别人批评他的音乐过于做作时, 便反问: "他们怎么知道我不是生性做作的?" 据说他认为音乐主要是游戏之作. 然而他写的《库泊兰的坟墓》初稿(钢琴独奏)的六个乐章却是为了纪念牺牲在西方战线上的六位朋友. 那是在1917年, 他刚停止服药, 健康状况还不好, 加之感情上又蒙受了第七位死者——他的母亲去世的打击.

在这种情况下, 他难道能够把这些寄托思念之情的乐章当作娱乐音乐来创作吗?回答是: 他能够而且就是如此做的. 然而拉威尔戴上了许多假面具, 《库泊兰的坟墓》也决不止是娱乐音乐.

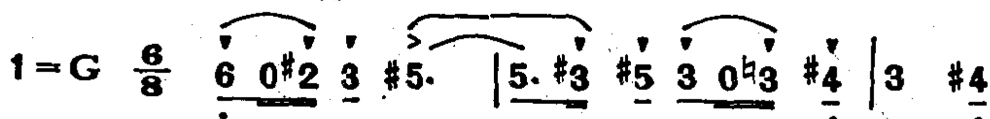
这部作品在1914年构思时是作为向法国十八世纪音乐(巴罗克音乐)表示敬意. 最初的草稿在战争中被搁置一旁了. 作品于1917年完成并于1919年4月11日以原来的钢琴独奏形式首演, 由玛格丽特·隆演奏. 这一年还未结束, 拉威尔就听说罗尔夫·德·马雷的瑞典芭蕾舞团想把《库泊兰的坟墓》改编成舞蹈作品, 但要用交响乐的形式. 他很高兴, 于是从原来的六个乐章中选了四个, 即: 序曲, 弗拉纳舞曲, 小步舞曲和里高东舞曲, 并为它们配了器.

管弦乐曲《库泊兰的坟墓》首演于1920年2月28日, 由巴黎帕德卢交响乐队演奏, 莱内-巴东担任指挥. 同年11月8日, 由瑞典芭蕾舞团在香榭里舍剧院举行芭蕾舞的首演, D. E. 英格尔布雷希特任指挥.

Ⅰ、序曲：vif　急速飞驰的十六分音符，酷似巴罗克键盘乐中的allegro，温柔地在模糊变换的和声之上流动。

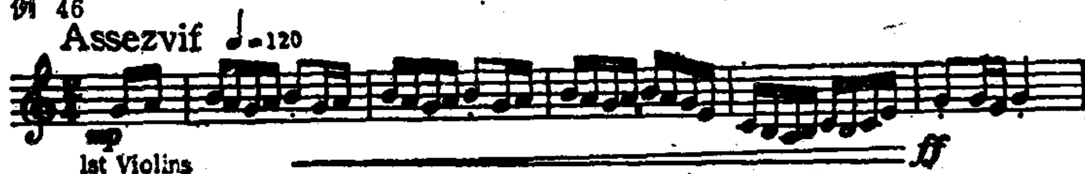
Ⅱ、弗拉纳舞曲：allegretto　弗拉纳是一种与巴罗克时代的法国吉格舞略为相似的古老的舞蹈形式。拉威尔那轻快而富有节奏的主题，甜蜜之中又带有苦涩，令人一曲难忘：

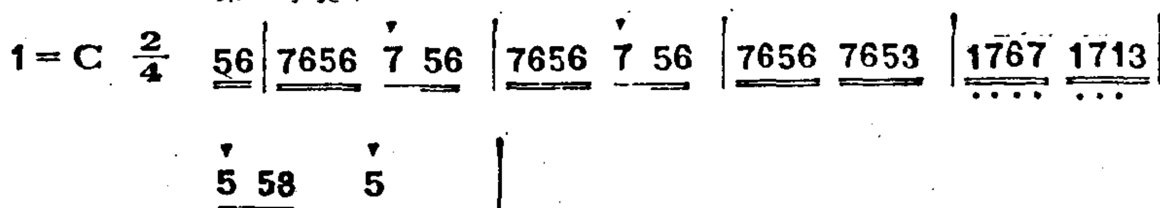




Ⅲ、小步舞曲：Allegro　moderato　这个乐章的沉静优雅很难使人联想起库泊兰或者路易十四的"盛世"来。但是拉威尔声明过，他在《库泊兰的坟墓》中所要表达的敬意"主要是对十八世纪的法国音乐而非库泊兰本人。"似乎正是为了显示法国传统的优越，拉威尔才以最大的严谨、最有节制的表述，最清醒的理智，最优雅的风格和最洗炼的手法来写作的。他的感情深度仅仅得到不坦率的显露。

Ⅳ、里高东舞曲：Assez vif　里高东是十七世纪一种生动的舞蹈形式。拉威尔的辉煌的里高东终曲是建筑在这些闪烁发光的音型上的：





《库泊兰的坟墓》的配器是长笛二，双簧管二，英国管，单簧管二，大管二，圆号二，小号，竖琴以及常规的弦乐组。

圆舞曲，管弦乐舞诗

(La valse, Choreographic)

拉威尔早在1906年就萌发了创作一部维也纳圆舞曲的交响杰作，来向小约翰·施特劳斯聊表敬意的念头，作品的标题就简单地称之为《维也纳》。1918年，第一次世界大战刚一停火，他又重新酝酿这首作品。这一回，一位俄国著名的剧团经理塞奇尔·迪亚基列夫向拉威尔建议，将这首正在构思中的作品写成芭蕾音乐，由俄罗斯迪亚吉列夫芭蕾舞团在1920年夏上演。

拉威尔于是在1919——1920年的冬天隐居在法国南部的拉普拉——罗纳山谷中的一所小村庄里（在阿维尼翁之上60哩）从事他的创作。12月22日，他写信给友人罗兰-曼努埃尔道："我又在写《维也纳》了，而且在开足马力地干。我终于能够脱稿，以高速度完成了。"几星期后，他又写道："我正在疯狂地跳华尔兹！12月31日就可以开始配器了！"

不料拉威尔疯狂地跳着的华尔兹却被一件小小的令人愤慨事件打断：法国政府意外地授予他荣誉勋章，他愤怒地拒绝了。官方是在拉威尔的一群崇拜者的鼓动之下授予他荣誉的，而这群人

事先未料到拉威尔会持什么样的态度。当拉威尔从1月16日的报上读到这则新闻时，他大吃一惊，立即给罗兰-曼努埃尔发了电报要求代他拒收。他写道："多么荒唐的事，谁在和我开玩笑？我必须在月底完成《维也纳》。"

"你可以想见我的处境如何，"他后来写道。"这对我整整一天的配器都产生了致命的影响……你注意到没有，那些得到荣誉勋章的人都象有吗啡瘾似的，会一个劲儿要别人也分享他们过瘾后的兴奋，莫非是为了让人们也亲自体会一下个中滋味？"艾里克·萨蒂忍不住刺了他过去的朋友一下。"拉威尔拒绝荣誉勋章，"他写道，"但是他的音乐却接受了它。重要的不是在于拒绝接受荣誉勋章的问题，而首先是在于够不够格享有这种荣誉的问题"。

工作尽管受到阻延，拉威尔还是在1920年3月底之前完成了《维也纳》的配器。他于四月底或五月初回到巴黎，用两架钢琴的形式向迪亚吉列夫及其剧团的部分成员，以及梅西内、普朗克、斯特拉文斯基等人作了第一次试听演奏。据普朗克的叙述，迪亚吉列夫表示这是"一部杰作……但不是一部芭蕾音乐。"拉威尔当即收起手稿退席，並且从此与迪亚基列夫一刀两断。

次年冬天（1920年12月12日）由卡米耶·歇维利亚指挥的拉摩勒交响乐队在音乐会上首演《圆舞曲》。考虑到这部作品战前的标题《维也纳》对于第一次世界大战之后不久的法国来说不太合宜，故改为比较"中性"的标题《圆舞曲》。这首作品很快就在音乐会上流行起来，直到伊达·鲁宾斯坦1928年11月28日在巴黎歌剧院登台演出它时，才作为一部芭蕾舞音乐上演。拉威尔自己曾这

样描述这部作品的背景：

"在《库泊兰的坟墓》写成之后（1917年），我的身体状况曾一度迫使我不能工作。当我重新开始创作时，就只有去写《圆舞曲》，一首供芭蕾舞表演的音诗，这个念头在我写《西班牙狂想曲》之前就已产生。我曾想使这首作品成为维也纳圆舞曲的顶峰之作，在我的想象之中，这首作品似乎要给人一种不幸的放纵的舞蹈的奇异印象。我想象这首圆舞曲是在一座皇宫中跳的，时间大约是1855年左右。"

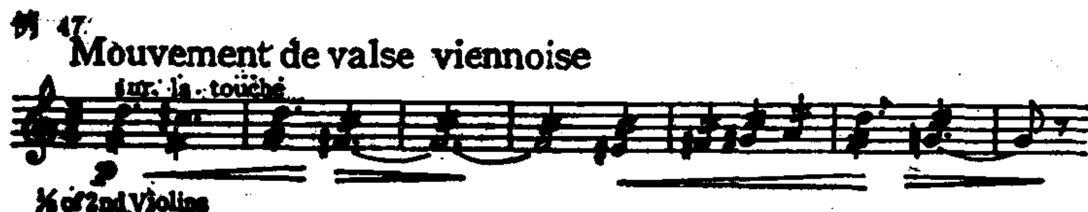
拉威尔脑海中的舞台画面在总谱的前言中得到描绘：

"透过翻腾的云层缝隙，时时可以瞅见一对对跳着华尔兹的舞伴们。云层逐渐散开，显露出一座庞大的舞厅，充满了旋转飞舞的人群。
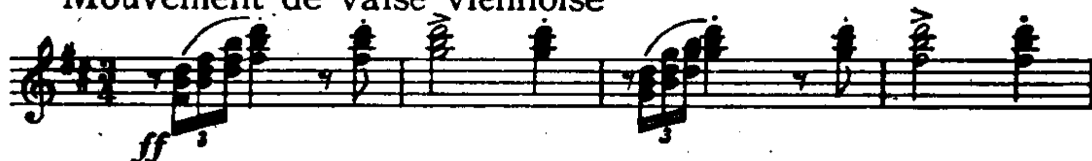
"舞台渐渐明亮起来，枝形吊灯刹那间光芒四射。"

一开始这迷雾的黑暗和"翻腾的云层"由加弱音器的低音大提琴组用碎弓演奏的嘶哑的耳语来表现。象征远处伴舞乐队的笨拙而沉重的节拍，则由竖琴的低音和低音大提琴组的拨弦奏出。渐渐地，随着舞伴们的闪现，一支圆舞曲的旋律片断开始出现：先是在两支大管上，然后在加弱音器的中提琴上，最后在一部分加弱音器的第二小提琴上，用碎弓在指板上方演奏。

例 47

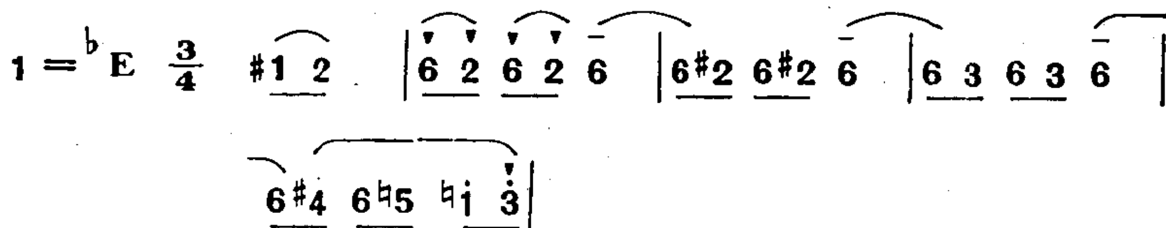


但是阴暗的色彩笼罩着一切，直到旋律上升到第一小提琴组中；这时所有的弦乐队员都一个接一个地去掉他们的弱音器，并且不再在“指板上方”运弓而是回到正常的运弓位置上奏出传统弦乐所充分体现的辉煌音响，音量在增大，音高在上升，竖琴涟漪般的滑奏又为弦乐音响增添闪烁发亮的光彩，直到整个乐队在这个令人眩惑的高潮之处“枝形吊灯光芒四射”为止。



新的圆舞曲旋律表现得越来越清晰，例如在这段小号独奏中





随着急速旋律的舞伴越来越接近拉威尔所描述的“不幸的放纵的舞蹈”时，圆舞曲的节奏开始变样，和声也愈渐紧张．最后在一片仿佛是杂乱无章的乐队色彩中，在那不堪忍受的不谐和音、狂暴的节奏以及粗野的切分音中，呈现出一幅狂风大作，天

旋地转的可怕景象。尾声犹如暴力的最后一次爆发。

《圆舞曲》的配器是短笛，长笛三，双簧管三，英国管，单簧管二，低音单簧管，大管二，低音大管，圆号四，小号三，长号三，大号，定音鼓三，大鼓，小鼓，铃鼓，钹，响板，锣，钢板钟琴，三角铁，克罗泰尔（用厚金属做的小"古"钹）竖琴二，以及弦乐器。

周 薇译

马克斯·雷格
(Max Reger)

1873年3月19日生于德国的布兰德，1916年5月11日卒于莱比锡

管弦乐，根据莫扎特主题的变奏与赋格，Op.132

马克斯·雷格一度似乎是个可怕的反传统主义者。然而从二十世纪中叶的有利情况来看，他却是当时主要的保守主义者。巴赫、贝多芬、莫扎特都被他奉为神明。在他为时不长的生涯中所产生的大量作品都反映出他对于德国传统中的先辈大师们的崇拜。作为理查德·施特劳斯、德彪西和青年斯特拉文斯基的同时代人，雷格的感伤主义成份在第一次世界大战的前几年中比他们要少得多。在德国以外的地方他从来也未获得他在自己祖国久已受到的那种专业上的崇拜和公众的狂热。

然而他却是一位至关重要的人物。在以斯特拉文斯基的《春之祭》和勋伯格的十二音体系为最高潮的激进试验的年代里，雷格可能是连系自十八世纪（通过象《布拉姆斯—亨德尔变奏曲》和《布拉姆斯-海顿变奏曲》之类的作品）到二十世纪的强大的新传统主义潮流——新巴罗克和新古典主义——这一长链中最重要的一环。

雷格出生于靠近雷根斯堡的巴伐利亚的上帕拉蒂纳特，原来

命他步父亲后尘担任学校教师的，但是由于他的父亲（也是一名内行的管风琴手）让小马克斯在管风琴、钢琴和音乐理论上接受了近乎专业化的训练，从而在他面前展示了一条迥然不同的事业的道路。马克斯从早年就开始作曲，但他十五岁那年去拜罗伊特音乐节观看《名歌手》和《帕西法尔》的演出，这次观摩的体验却成为他一生中的转折点。尽管他已通过了师范学院的入学考试，但是他的作品很快就使他获得资格进入著名的音乐学家胡戈·里曼的作曲理论班。

雷格直到1901年以后迁居慕尼黑时才成为名噪一时的作曲家。他对传统和声风格和转调的大胆扩展曾引起他的颇有影响的老师里曼的不悦。在慕尼黑他的作品遇到更为激烈的反对，甚至辱骂。1907年他应聘到莱比锡大学任作曲教授和音乐指导，四年之后他又兼任迈宁根宫廷乐队的指挥。他在源源不断地创作新作品的同时，还是一位活跃的钢琴家和其他城市的客席指挥。

超负荷的工作和过度的情绪紧张导致他在1914年初发作了一场心脏病，但雷格康复得很快。就在身体迅速复原的期间，他创作了《莫扎特主题变奏曲》，这是他主要作品中最轻松的一首。1914年5月29日，他宣布变奏曲完成，并向莱比锡的友人表示希望这部新的作品能在下一个演出季由莱比锡的布业大厦乐队演出。但是这个愿望未能实现。作品遭到了董事会的强烈反对，正如雷格所痛苦地抱怨的，他在那里被视为“一个腥红的无政府主义者”。首演最终在1915年2月5日于柏林举行，由作曲家本人指挥。

Andante grazioso 雷格根据它而写的八个变奏和赋格的

主题也就是莫扎特本人用来创作他的A大调钢琴奏鸣曲(K.331)第一乐章的变奏曲主题。这个主题分为两个部分，每一部分均先由木管乐器组陈述，然后由弦乐组重复。雷格让独奏双簧管来吹奏开始的乐句：

例 50

Andante grazioso (♪=120)

p

Solo Oboe

双簧管独奏

1=A $\frac{6}{8}$ 3· 4 3 5 5|2· 3 3 4 4|1 1 2 2|3 54 3 2|

变奏Ⅰ、L'istesso tempo　旋律由木管奏出，并由弦乐器用戏谑性的琶音和音阶加以装饰。随后木管同弦乐器的角色掉换一下，而旋律则以倒影的形式出现。

变奏Ⅱ、Poco agitato　这时倒影在F大调上出现，原来莫扎特的和声被变了形的雷格式的和声取代。

变奏Ⅲ、Con moto　主题以平稳流动的八分音符在a小调半音阶上进一步变化。

变奏Ⅳ、Vivace　更为丰富的和声及更为活跃的节奏音型导向辉煌热烈的高潮。

变奏Ⅴ、Quasi presto　旋律的半音幽灵在乐队间飘动。它们合并成一个短暂的高潮，然后突然消失在寂静中。

变奏Ⅵ、Sostenuto　一开头那温柔的情绪在流畅的D大调旋律上再现。

变奏Ⅶ、Andante grazioso　这时主题以最初的形式再

现，但是移到F大调上，圆号那醇美的音色与大提琴声部同音唱出开始的乐句。

变奏Ⅷ、Molto sostenuto 最后一个变奏具有一种自由的，近乎交响乐的风格，为结尾的赋格作好准备。

赋格：Allegretto grazoioso 轻盈飘逸的赋格主题在第一小提琴声部的高音区进入，一路加进第二提琴声部、中提琴、大提琴、低音提琴声部以及大管，从而下行扩展到整个乐队。活泼的呈示部发展成辉煌的高潮。赋格在灿灿发光的小号和圆号再现的主旋律中结束。

雷格较小型的乐队配器是：长笛三，双簧管二，单簧管二，大管二，小号二，圆号四，定音鼓，竖琴和常规的弦乐器。

周 薇译

奥托里诺·雷斯皮基

(Ottorino Respighi)

1879年7月9日生于波伦亚，1936年4月18日卒于罗马。

罗马的喷泉

(The Fountais of Rome)

雷斯皮基的《罗马的喷泉》尽管是在第一次世界大战期间创作的，但仍然属于晚期浪漫主义那种既为了描绘又为了表现而大量运用乐队色彩的炫技传统。作品于1916年完成，1918年2月10日在罗马的首演是在阿图罗·托斯卡尼尼指挥下为在第一次世界大战中伤残的艺术家举办的义演音乐会上举行的。

雷斯皮基对一个大型的现代化乐队进行富有想像的探索，力图（如他在总谱的附注上写的）表现"四个罗马喷泉中的每一个在与四周景色最相协调的那一瞬间或者在向观赏者显示出最美的那一刻上所唤起的他的情感与幻像。"这四个喷泉是黎明时的朱利亚谷喷泉；早晨的特里顿喷泉；中午的特莱维喷泉以及日落时的梅迪契别墅喷泉。
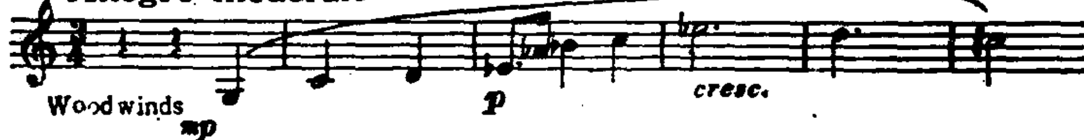
Ⅰ、黎明的朱利亚谷喷泉。音乐一开始时喃喃低语的加弱音器的小提琴声部与柔和的木管乐器勾划出一幅近乎印像派的绘

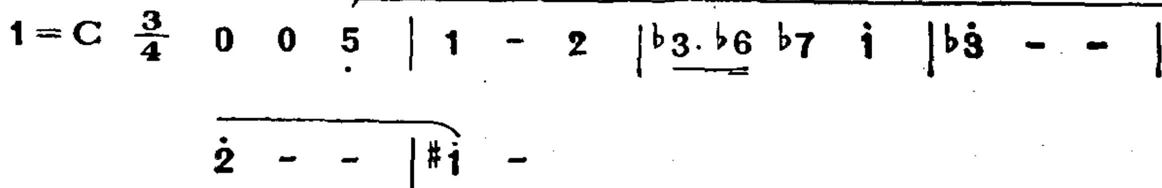
画。描绘着微弱晨曦中的田园风光，"牛群在罗马黎明清新而湿润的薄雾中穿过和消失。"

Ⅱ、早晨的特里顿喷泉。"在整个乐队的颤音之上，突然爆发了一阵响亮而惊人的圆号声，从而引出了第二部分，特里顿喷泉。它就像一阵欢快的呼喊，唤起了一大群仙女和海神，他们升出水面竟相追逐，在喷泉水流中间嬉游狂舞。"

Ⅲ、中午的特莱维喷泉。"接下去出现了一个庄严的主题，由乐队起伏的声浪陪衬着。这是中午的特莱维喷泉。庄严的主题，从木管传到铜管乐器，摆出凯旋的姿态：

例 51



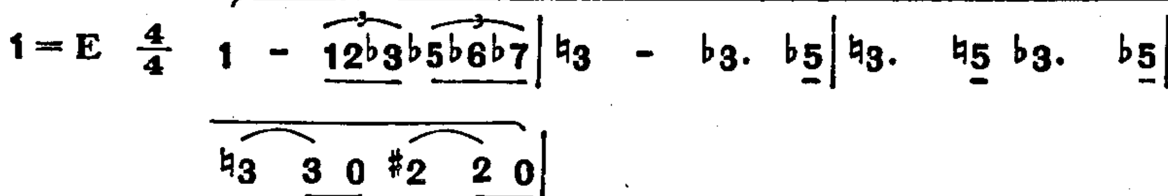


小号齐鸣，由海马驾驭一长列由海妖和海仙随从的海神的华丽战车穿过光芒四射的水面。凯旋的行列逐渐消失，远处的小号声隐约可闻。"

Ⅳ、日落中的梅迪契别墅的喷泉。"第四部分，梅迪契别墅的喷泉，一开始是一个在柔和的啭鸣声之上的悲哀主题（由独奏长笛和英国管吹奏）：

例 52





这是勾起乡愁的日落时分。空气中充满钟鸣声、小鸟鸣啭声和树叶的瑟瑟声。然后一切都平静地消逝在夜晚的寂静中。”

雷斯皮基的《罗马的喷泉》配器为：短笛、长笛二、双簧管二、英国管、单簧管二、低音单簧管、大管二、圆号四、小号三、长号三、低音大管、定音鼓、三角铁、钹、钟琴、钢片琴、铃、竖琴、钢琴、管风琴（用否均可）以及常规的弦乐组。

罗马的松树

（The Pines of Rome）

雷斯皮基在1907年完成的《罗马的喷泉》获得极大成功之后，又写了两首以罗马为主题的音诗：《罗马的松树》和《罗马的节日》。每一首都以高超的乐队配器技巧描绘了罗马特有的景致中四个对比性的场面。一位意大利评论家曾认为雷斯皮基笔下的罗马是达努齐奥①感官主义者和享乐主义者的末落的现代罗马，而不是古典的罗马。不管怎么说，雷斯皮基这位配器色彩大

①达努齐奥（d'Annuzio, Gabriele, 1863—1938）意大利作家。
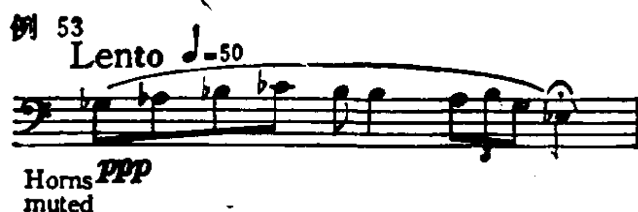
师熟练地掌握着一块既能描绘壮观的景象又能作出细致层次，有时还具有像“罗马大道上的松林”中那样表现雷霆万钧之势的神奇的调色板。

雷斯皮基显而易见是一位折衷主义的艺术家——给他影响最深的是他在俄罗斯从之学习的老师里姆斯基-科萨科夫，另外他也受到法国印象派和理查德·施特劳斯，或许附带地还受到格里高里圣歌的影响．他1924年创作的《罗马的松树》于1924—1925年的演出季在罗马的奥古斯都首次上演，由贝纳迪诺·莫利纳里指挥。而在美国的首演则于1926年1月14日在卡内基大厅举行，由纽约爱乐乐团演奏，阿图罗·托斯卡尼尼指挥。当时雷斯皮基写信给乐团著名的节目单说明词作者劳伦斯·吉尔曼道：“如果说在他的前一部作品《罗马的喷泉》中，作曲家寻求用乐音来再现大自然的印象，那么在《罗马的松树》中，他则以大自然为出发点，旨在唤起回忆和幻觉。那些最能代表罗马风景的百年老树已成为罗马生活中重大事件的见证者。”

在总谱上，《罗马的松树》的四个乐章描述如下：

1、波尔盖塞别墅的松树　Allegro vivace　孩子们在波尔盖塞别墅的松树丛边玩耍，跳着相当于“玫瑰花环舞”的意大利舞；他们模仿着行进的兵士，做着战争游戏。他们兴奋地叽叽喳喳，就像傍晚的燕子；他们一窝蜂地溜跑了。突然，换了另一幅场景……

2、墓地的松树　Lento……我们在墓穴入口的顶部看到松树的影子。一支忧伤的歌曲从深处冉冉升起，庄严地向四处传去，就像一首圣咏，然后又神秘地消失……



圆号加弱音器

1＝C　♭5♭6　♭7♭1　7　7　675　♭3

3、雅尼古伦山的松树　Lento　在空气中有一种微微的颤动。明月下雅尼古伦山的侧影隐约可见，夜莺在歌唱。

4、罗马大道上的松林　Tempo di marcia　罗马大道上的薄雾弥漫的黎明。孤独的松树守卫着带有悲剧色彩的战地。无数脚步声组成微弱而不断的节奏。古代灿烂文明的光辉景象出现在诗人的幻觉之中：小号声嘟嘟响起，执政官的军队迎着初升的朝阳向神圣的大道涌去，胜利地登上卡皮托利奈山的顶峰。

雷斯皮基的绚丽的乐队配器需要短笛、长笛三、双簧管二、英国管、单簧管二、低音单簧管、大管二、低音大管、圆号四、小号三，长号四和古罗马军号六（雷斯皮基的总谱上的标注为bucinae，是古罗马的军号，作曲家在考虑周到的括号内指明这一部分由现代的铜管乐器、高音萨克号演奏），还有定音鼓、钹、三角铁、铃鼓、手摇鼓、大鼓、锣、铃、钢片琴、管风琴、竖琴、钢琴和常规的弦乐组。在第三乐章，夜莺的声音采用预先录制的夜莺鸣啭声。

周　薇译

沃林福德·里格

(Wallingford Riegger)

1885年4月29日生于佐治亚州的奥尔巴尼，1961年4月2日卒于纽约市。

《音响研究》，Op.7

(Study in Sonority)

虽然沃林福德·里格在美国音乐舞台上是一位最富有独创性、硕果累累的试验者，但他从不愿意采用时髦的反传统风格。他毕生蔑视赶时髦、追潮流和帮派倾向，从而令人耳目一新。里格所当之无愧的声誉姗姗来迟，实际上是从他的第三交响曲获1948年度纽约音乐评论界奖的时候开始的。布兰代斯大学宣布授予他1961年度奖后没几天他就去世了。

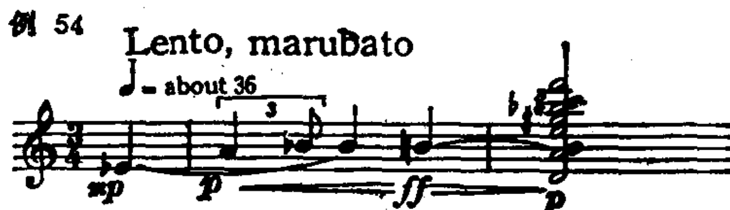
有一次，他以特有的自嘲式的幽默来表白自己："我以作曲家的身份降临人间，不能被说成是颗流星吧"。他的作品第1号直到他三十五岁时方才问世，是一首突出的传统的b小调小提琴、大提琴、钢琴三重奏。它和以前的作品（里格没有给在此之前的作品的编号的荣誉）截然不同，虽然是保守的晚期浪漫主义风格，但绝非模仿。

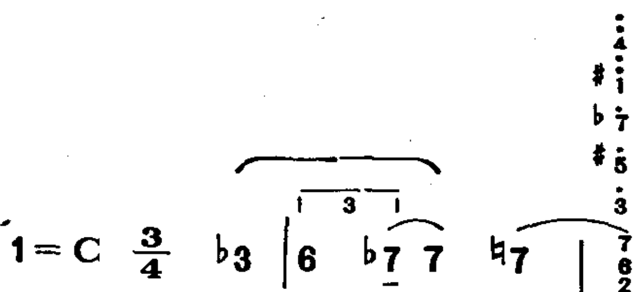
直到1924年对于勋伯格发展中的十二音音乐作了反复的思想斗争和长期的考虑之后，里格的风格开始了深刻的变化。从而

导至本曲于1927年的完成，它的全名是《十把小提琴及其任何倍数的音响研究》。这是里格发展中的转折点。首演并不隆重，于1927年8月11日举行，由伊萨卡音乐院学生演奏，作曲家本人指挥。此后又曾演出过多次。半个世纪后此曲仍然清新动人，偶尔还是示范小提琴的不可思议的音响和音色的杰作。

和里格的成熟作品一样，《研究》一开始是用同音奏出的一个简单的主题。在这首曲子中主题是一个上行的四音音型，随后是个极其复杂的不谐和和弦。这两个要素是整首作品的基本材料。在随后的旋律与和声发展中，人们可以感到开始音型中的音程：增四度和小二度不断重现：

例 54





除了旋律手法及和声手法外，《研究》还展示了异乎寻常的发音方法，诸如像挥鞭似地把弓抛到琴弦的上端，用弓杆敲击琴背等。其他演奏细节也详细规定，包括十把小提琴（或十组小提琴）的位置与指挥的关系。

汪启璋译

尼古拉·里姆斯基-科萨科夫

(Nicolai Rimsky-Korsakoff)

1844年3月18日生于诺夫戈罗德附近的齐赫文，1908年6月21日卒于彼得堡附近的留宾斯克。

西班牙随想曲Op.34

(Capriccio Espagnol)

里姆斯基-科萨科夫热爱乐队色彩，并以大画家的精湛笔法来使用它。此种名家的天赋经多年的耐心分析和研究已得到加强和纯化。里姆斯基的天资是如此之高，以致于当他才二十多岁，至多不过是个实习作曲家时，曾作过他艺术指导的塞撒·居伊就把为自己的新歌剧《威廉·拉特克里夫》配器的工作交给了他。数年以后，三十出头的里姆斯基埋头攻读一门严格的、系统的、自我施教的音乐技术课程。这个行动使柴科夫斯基钦佩不已。“我真不知该如何来表达我对于你的艺术气质的全部敬意”，柴科夫斯基写道，“我不过是个摆弄音乐的手艺人，而你却将成为一位最最名符其实的艺术家。”十多年之后，里姆斯基的作品使柴科夫斯基眼花缭乱。“你的《西班牙随想曲》，”他写信给里姆斯基，“是乐器法中的宏伟杰作，你可以把自己看成当今最了不起的大师。”这首随想曲得到许多人的赞赏，然而里姆斯基本人在自传中提到这个成就时却很谦虚：

"评论家和听众们认为《随想曲》是一首极其华丽的配器曲，这看法是错误的。《随想曲》乃是一篇色彩鲜明的管弦乐曲。变化多端的音色、选择得当的旋律线和装饰音型、为乐器独奏所写的简短而技巧高深的华彩段、打击乐的节奏等等，是构成这作品的实质，而非它的外表或配器。

"具有舞曲性质的西班牙主题给我提供了适于造成多重乐队效果的丰富材料。总之，《随想曲》无疑是一首彻底外向的乐曲，但仍不失为生动的和鲜明的。在第三乐章（"晨歌" Alborada，降B大调）里，我处理得不太成功，铜管乐器有些遮没了木管乐器的旋律线；但这很容易补救，只要指挥对此加以注意，单用/取代//减弱铜管乐器力度层次的标记就行了。"

里姆斯基的《西班牙随想曲》中所用的旋律要追溯到他在1886年写的草稿，那是一首采用西班牙主题的技巧高深的小提琴与乐队作品。在下一个夏季里，里姆斯基改变了主意，决心使作品成为一首整个乐队炫技的乐曲。"按照我的计划，"他在《我的音乐生活》中写道，"《随想曲》将闪烁出眩人眼目的乐队色彩……"1887年至1888年的演出季节里，里姆斯基在所谓的"小剧院"指挥了五场俄罗斯交响音乐会，由彼得堡俄罗斯皇家歌剧院乐队演奏。1887年10月31日首场演出的成功预兆在排练就已显示出来了：身为行家里手的演奏员们立刻爱上这首新曲子。"初次排练时〔里姆斯基告诉我们〕不等第一乐章奏完，整个乐队就开始欢呼起来了。紧接着在其他一切可以停顿的地方都出现了同样的欢呼声。我请求乐队允许我荣幸地把此曲奉献给他们，答复是一片欢腾。《随想曲》进行得毫不费力，听上去明亮辉煌。"
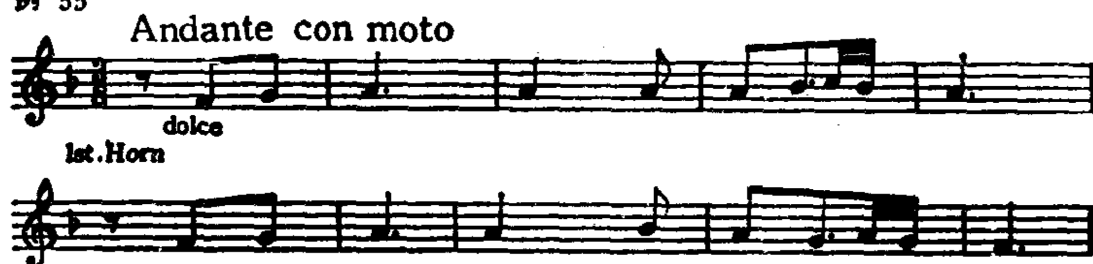
在那场音乐会上，《随想曲》演奏得热情完美，此种水平即使在尼基什亲自指挥的音乐会上也再未重现过。不管作品有多长，听众只是一味地要求再来一遍。

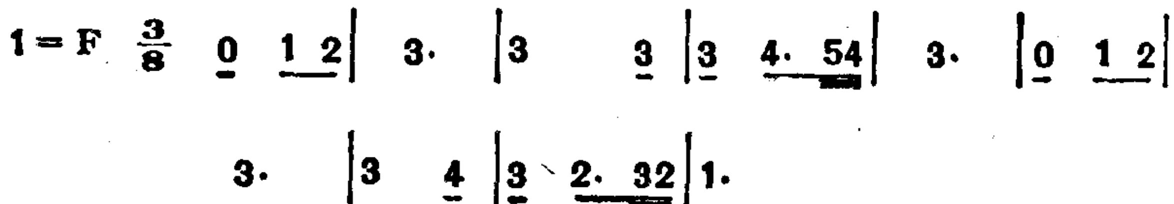
总谱在那年年底之前出版，写明奉献给俄罗斯皇家歌剧院的艺术家们（一共67人）。全曲有五个乐章，连续演奏。

Ⅰ、晨歌。Vivo e strepitoso。Alborada是一种晨歌，或叫黎明小夜曲，以全乐队辉煌的迸发为开始，以轻飘纤细的经过句为结束。

Ⅱ、变奏曲。Andante can moto。主题用法国号圆润光辉的音色吹出。

例 55





五次变奏有五种色彩的变换，还有一个独奏长笛的华彩段。

Ⅲ、晨歌。Vivo e strepitoso。音乐几乎是第一乐章的重复，但用了新的调性和不同的乐队色彩。

Ⅳ、场景和吉普赛歌曲。Allegro。小军鼓戏剧性的滚奏引出一系列为数件乐器而写的华彩段。竖琴的滑奏引出吉普赛歌

曲，此歌后来与华彩段中的片断结合在一起。

V、阿斯图里亚的凡丹戈舞。凡丹戈是一种安达鲁西亚舞，一般用吉他和响板伴奏。结束时再次出现第一乐章中的晨歌作为尾声。

《随想曲》的配器为：短笛、长笛二、双簧管二、英国管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、长号三、大号、定音鼓、小军鼓、大鼓、钹、三角铁、铃鼓、响板、竖琴，以及弦乐队。

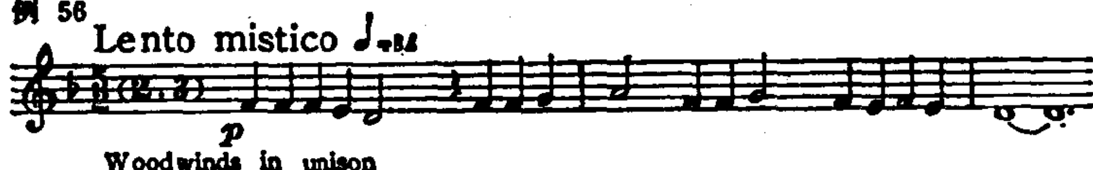
伟大的俄罗斯复活节序曲，Op. 36

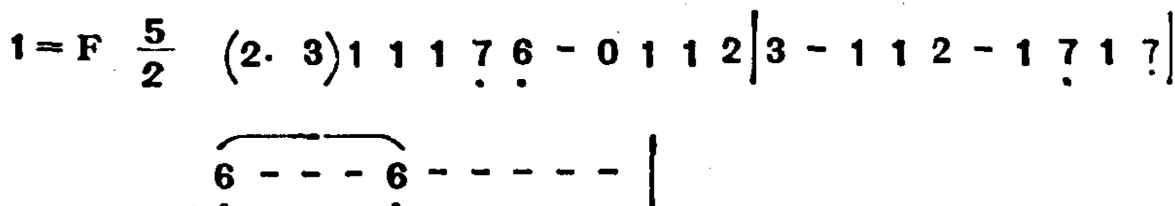
(The Great Russian Easter)

"光辉的节日"，这是俄罗斯民间对复活节的称呼。里姆斯基-科萨科夫把他的《伟大的俄罗斯复活节》序曲设想为一次精心计算的乐队色彩的大迸发，以此反映出俄罗斯人在这个最重大的、把基督教仪式的庄严壮观与古代异教徒庆贺大自然复苏的传统结合在一起的基督教节庆的普遍感受。

里姆斯基的旋律取自《宗教歌集》，这是一本收录了希腊东正教最有名的赞美歌的曲集。他从1888年的年初开始动笔，当年夏天在创作《舍赫拉查德》的同时完稿。那年冬天的彼得堡俄罗斯交响音乐会由里姆斯基担任指挥，他把《伟大的俄罗斯复活节》的首次公演列入节目单，于1888年12月3日在贵族俱乐部举行。

慢速的引子一开始，全体木管乐器用庄严的齐奏吹出序曲的基本主题：





里姆斯基把它与以赛亚所作的基督复活的预言联系在一起。这旋律被长号庄重地接了过去，最后以大号的深沉的乐队色彩奏出。最后的音调向里姆斯基暗示了耶稣的圣墓。当复活的时刻临近时，圣墓慢慢地开始发出一种无以言喻的灵光。突然间，乐队升腾起来，放射出几乎使人眼花缭乱的光辉，随后又同样迅急地暗淡下去。接着，复活节欢乐的主体部分allegro爆发出来。

“天使长的庄严的号角声〔里姆斯基在自传中写道〕被同一曲调的、几乎像跳舞般的欢乐钟声所取代。这钟声时而与教堂司事飞快的朗读声、时而又与牧师用来吟诵福音喜讯的传统圣歌交相成趣。充当序曲副部的宗教歌集中的主旋律“基督升起”，夹在号角声和钟声间出现，又构成了一个凯旋般的尾声。在这部序曲中，福音故事里对古代预言的回顾就这样与“异教徒的欢宴作乐”的复活节仪式的总画面结合在一起。圣经中大卫王在约柜前的雀跃欢跳所表达的不正是与那些偶像崇拜者的舞蹈相同的情绪吗？俄罗斯东正教的钟声无疑是教堂里的器乐舞蹈音乐，不是么？那身穿白色制服与宽大法衣的僧侣和司事们的飘动着的胡须，以及

用很快的速度吟诵"美丽的复活节"等，难道它们不把人们的想像力引向异教时代？复活节的面包条，面包卷和闪光的蜡烛，这一切距离关于基督的哲学学说和社会学说何等之远啊！节日里这种富于传奇色彩的异教的一面，这种从阴暗神秘的耶稣受难日之黄昏向复活日黎明时异教徒们放肆的欢宴作乐的转变，恰是我渴望着在序曲中加以重现的东西。"

里姆斯基非常强烈地感觉到尽管他的乐队色彩栩栩如生，仍不能就此表达出他头脑中所想的一切。他觉得"即使是为了肤浅地"欣赏他的序曲，听众们也必须"至少参加一次"在挤满了社会各阶层人士和若干指导着教会仪式的僧侣们的大东正教堂里举行的复活节晨祷仪式。这番经历正是当今有教养的俄国听众（更不用说其他基督教教派的听众了）所十分缺乏的。为此，里姆斯基请求他的朋友戈列尼谢夫-库图佐夫伯爵写一篇说明诗。可是朋友的诗不能使他满意，结果还是由作曲家用自己的话写成。这篇说明里有旧约和新约中的引言，也有他自己印在序曲初版上的话：

"愿神兴起，使他的仇敌四散，叫那恨他的人，从他面前逃跑。

"他们被驱逐，如烟被风吹散，恶人见神之面而消灭，如蜡被火熔化。（诗篇68章1、2节）

"过了安息日，抹大拉的马利亚，和雅各的母亲马利亚，并撒罗米，买了香膏，要去膏耶稣的身体。七日的第一日清早，出太阳的时候，她们来到坟墓那里。彼此说，谁给我们把石头从墓门滚开呢。那石头原来很大，她们抬头一看，却见石头已经滚开了。

"她们进了坟墓，看见一个少年人坐在右边，穿着白袍，就甚惊恐。那少年人对他们说，不要惊恐，你们寻找那钉十字架的拿撒勒人耶稣，他已经复活了。（马可福音16章1至6节）

"喜讯传遍世界，恨他的人从他面前逃跑，如烟消散殆尽。

"'复活！'天堂的天使合唱队和着天使长的号角声和六翼天使的拍翅声唱道。'复活！'庙堂里的僧侣，在香烟缭绕之中，在无数烛光的照耀下，和着胜利的钟声唱道。"

这首序曲的配器为：长笛三（一支与短笛轮换）、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、长号三、大号、定音鼓三、钢板钟琴、三角铁、钹、大鼓、锣、竖琴，以及常规的弦乐器组。

交响组曲，舍赫拉查德，Op.35
（Seheherazade）

我们儿时的《天方夜谭》，故事的年代比人们记忆还要久远，正是这许许多多种族的古代梦幻，给里姆斯基-科萨科夫的交响组曲《舍赫拉查德》的神话篇章增添了光彩。

这些故事来自何方？在欧洲接触到这些奇妙的故事的几个世纪之前，它们就由诗人、乞丐和埃及市场上的专业说书人编造出来了。一千年之前，它们就以《一千零一夜》为名著称于世。这之前，某些故事和它们的框架在波斯已有所闻。而在印度，很可能还要早。没有人知道它们是从哪里开始的。18世纪，它们再度风行起来，刚一出版就使欧洲世界倾倒。经安东尼、加朗德改写的精美的法文版，取名《一千零一夜》，以分期发表的方式呈献

给欧洲，接连发表了14年。故事从航海家辛巴德的冒险活动开始。一个接一个，二个，三个，一打，它们从加朗德那支雄辩的笔下涌流出来：神话故事，爱情故事，短篇小说，传奇小说，教诲性的与幽默性的叙述，轶事，寓言，道德说教性的寓言——这一切得到数百首诗歌和诗歌片断的润色。

从土耳其到埃及乃至中国的东方主题，长期以来在西方艺术中所起的作用有限。然而《一千零一夜》之大为流行却仅仅是那个席卷了欧洲大陆的更大规模的浪潮的一个组成部分。那个风靡一切的新浪潮号称土耳其风格（就象中国风格一样），在建筑、绘画、诗歌、戏剧、歌剧甚至政治上都留下了自身的印记。遥远东方国度的理想概念在一定程度上成了攻击西方神圣不可侵犯的制度——教会和神授王权的君主政体的口实。土耳其风格不仅使孟德鸠斯的《波斯人信札》、伏尔泰的哲理小说《查弟格或命运》和塞缪尔·约翰逊的《阿比西尼亚国拉塞拉斯王子传》增色，而且还给巴黎市场上假面喜剧所提供的笑剧性娱乐活动添加了光彩。甚至欧洲军乐队也因土耳其风格而实行了彻底的改革。最后，“土耳其”进行曲还影响到海顿，莫扎特和贝多芬的交响乐及室内乐。今天歌剧爱好者们最熟悉的一个例子就是莫扎特的《后宫诱逃》。

《天方夜谭》之风行一直延续到十九世纪。里姆斯基-科萨科夫用一种比其俄罗斯前辈们所掌握的更为华丽的乐队语汇把它们加以复述。他的《舍赫拉查德》把《天方夜谭》化作一幅内容丰富的长卷梦境画呈现在人们面前。这个梦有时相当混乱，但不外乎是一次丰富多彩的冒险经历。各乐章的题目就是作曲家头脑中

所想的故事的线索，不过他曾细心地提醒我们，这是些不连贯的片断和景象，即使那些重复出现的音乐主题也并非始终具有相同的涵义。

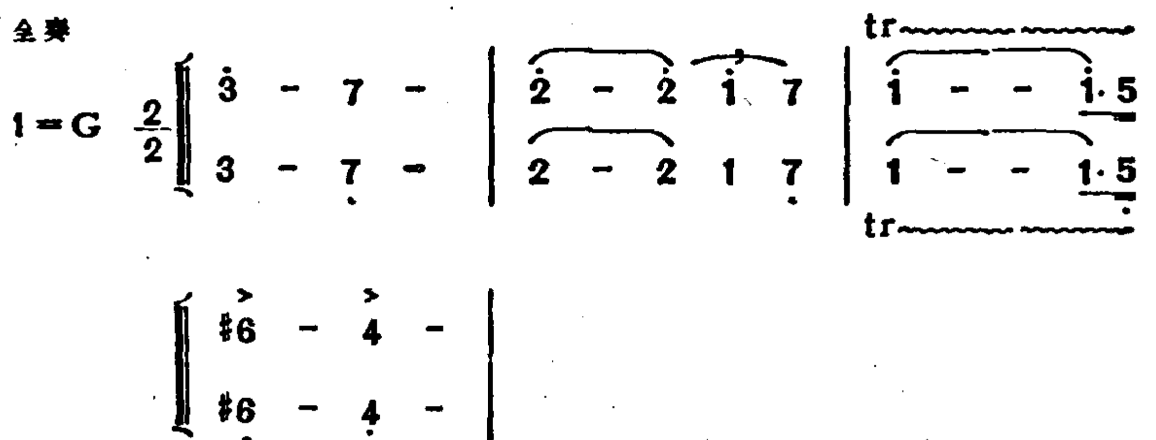
"我用这些线索，只是想对听众的想象力稍加点拨，使其纳入我自己的想象力所走过的路线〔里姆斯基-科萨科夫在自传中写道〕。我对听众的全部要求是：如果他愿意把我的乐曲看成是交响音乐，那就应当获得下述印象，即这部作品毫无疑问是在叙述某种洋洋大观及变化多端的东方奇景，而不仅仅是四段接连演奏的、以所有四个乐章共有的主题为基础写成的乐曲。"

总谱于1888年夏天在切烈明耶茨湖畔的涅日戈维提写成，并在随后的彼得堡演出季度中首次公演。里姆斯基-科萨科夫在总谱的衬页上写了以下注释："萨旦王沙赫里亚尔相信女人全是虚伪与不忠实的，发誓要在初夜之后处死他的每个新娘。可是萨旦王后舍赫拉查德用故事吸引萨旦王，连着给他讲了一千零一个晚上，以此来拯救自己的生命。在好奇心的驱使下，萨旦王将妻子的死刑一天天地往后挪，最后终于完全放弃了这个血腥的计划。舍赫拉查德给萨旦王讲了许多奇妙的故事。她的故事借用了诗人们的诗节和民歌中的歌词，还把神话与冒险奇遇串连在一起。"

I、海洋和辛巴德的船。Largo e maestoso;Lento;Allegro non troppo 第一乐章的开头是整部作品的基本主题：一个用雷鸣似的八度音奏出的沉重而令人生畏的动机音型：

例 57

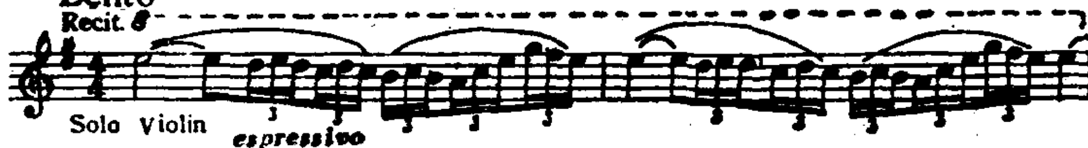




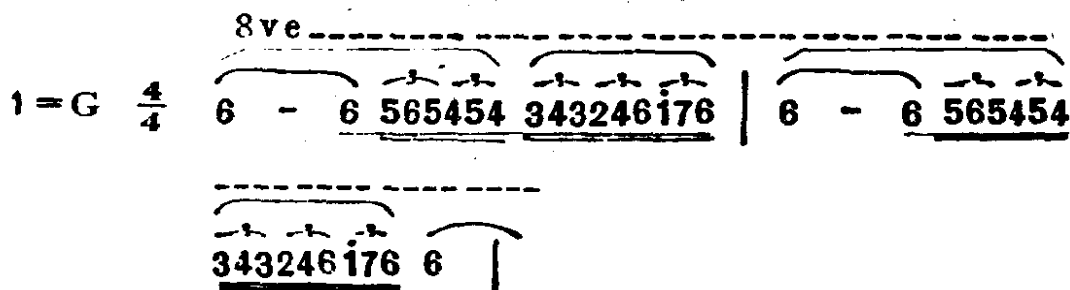
这也许是凶残的萨旦王，除此之外，正如里姆斯基本人指出的那样，它在以后几个乐章中再现的时候与萨旦王完全无关。这个严厉的音调得到木管和弦的抚慰性的回答，接着是舍赫拉查德的声音：优雅的、起伏有致的小提琴独奏：

例 58

Lento



小提琴独奏



萨旦王后的第一故事有三个主题：一开始的严厉的动机音型，舍赫拉查德自己的主题（并非一直由小提琴独奏），波浪般摇晃的主题，暗示着辛巴德海洋的浪涛。

Ⅱ、卡伦德王子的故事．Lento 萨旦王后用哄骗和诱惑的声音，讲起卡伦德王子的惊险事迹．人们要问：《天方夜谭》中有好几个卡伦德王子，里姆斯基头脑中想的究竟是哪一个呢？书中至少有三个乔装成伊斯兰游方托钵僧行乞团体成员的卡伦德王子．每个化了装的卡伦德王子都讲述了自己的经历．不幸的是里姆斯基没有告诉我们他想到的是哪一个．这也许反倒是件好事，因为我们的想象力又可以自由地翱翔了．故事从逍遥自在的大管独奏开始，当音色更为甜润的双簧管在竖琴的伴奏下接着吹起同一旋律时，气氛变得越加活泼了．这曲调由小提琴、整个木管组和独奏圆号依次连续演奏，如同寓言中游移在阿拉伯海面上的光线一样变换不定，直到一处突如其来的中断．

舍赫拉查德主题的最后五个音符从乐队底部（以一种全新的方式）突然地迸发出来．回答它们的是小提琴颤慄的碎弓．以碎弓为背景，长号用璀璨的音质迅猛地吹出一个似乎是新的动机：

例 59



第二长号独奏

1＝C $\frac{3}{2}$ 0 0 ♭2·♭62 2·2 ♭4♭3♭♭3 2·62 2

但是新主题虽仿佛令人吃惊，它的三连音型却是从我们多次听见的舍赫拉查德那懒洋洋的旋律中派生来的。这个新的号声主题使故事发生了彻底的转变。新主题的回声出现在加弱音器的小号上，最后又出现在铜管、木管和弦乐的各种轮换与组合之中，闪烁出真正的东方光芒。

Ⅲ、年轻的王子与公主。Andantino quasi allegretto 小提琴奏出蜿蜒曲折的开场曲，暗示着无论此处讲的是哪位王子和公主，他们的故事必将会充满浪漫情调。故事用长笛和单簧管的涟漪般波动的音阶来润色，然后被一阵柔弱刺耳的军鼓声打断。加弱音器的弦乐拨出微妙的节奏，由铃鼓的碰击声和三角铁的音色而得以加强。不久竖琴加了进来，于是里姆斯基的乐队又一次展现出彩虹般的音色。这音色是如此地丰富，如此地微妙多变，足以使人想起那开屏的孔雀。有那么一会儿，我们捕捉到了舍赫拉查德的嗓音，但它即刻又隐没在她所讲述的故事之中。

Ⅳ、巴格达的节日；大海；船撞在青铜勇士的岩石上裂成碎片 Allegro molto；Allegro molto e frenetieo；Vivo；Allegro non troppo e maestoso 基本的动机音型主题的神经质的变形与舍赫拉查德的声音交替出现，构成末乐章的引子。这乐章就像是一个把东方的光辉和恐怖搅拌在一起的梦。节日以独奏长笛的轻快地波动着的舞曲作为开始。其它乐器的进入造成激动人心的渐强。舞曲显得越来越狂乱，直至一种恐惧的低沉的音。节奏猛撞着，速度逐渐加快。

突然节日似乎移到了船上。辛巴德那个威严的大海中的浪涛升腾成压倒一切的山峦。当船撞到神秘的岩石上时，木管发出了尖

叫。风暴和大海平息下去，故事结束了。舍赫拉查德的小提琴声向上穿过乐队的最后一个安详的和弦逐渐远去，如梦一般转瞬即逝。

这些奇妙的乐队色彩通通来自一个相当小的传统乐队：短笛、长笛二、双簧管二、英国管、黑管二、大管二、圆号四、小号二、长号三、大号、定音鼓、小鼓、大鼓、铃鼓、钹、三角铁，锣，竖琴和弦乐器组。

谷 文 娴译

乔治·罗赫伯格
(George Rochberg)

1918年7月5日生于新泽西州帕特森

第 二 交 响 曲

即使是第一次听，你也会觉得罗赫伯格的第二交响曲表达了一种迫切感，它是那么辛辣，那么深沉．它还具有我们称之为"风格"的那个难以捉摸的特征．谁也不会期望一部新的艺术作品或是一个新朋友在初次见面时就把所有特性都展示出来；这部交响曲是越听味道越浓的。

第二交响曲的主要创作时间是1955和1956年，虽然早在1952年作者已写了一些草稿．世界首演于1959年2月26日在克利夫兰举行，由乔治·塞尔指挥克利夫兰乐队演出．1960年2月同一班人马又在纽约演出一次．纽约爱乐乐团第一次演奏此曲是1961年12月30日在卡内基厅，指挥是沃纳·托坎诺夫斯基．

罗赫伯格的第一交响曲最早是1958年3月份由费城交响乐队在费城演出的，由尤金·奥曼迪指挥，不久后又在纽约演出．乔治·罗赫伯格于1918年出生于新泽西州帕特森，在附近的帕塞伊克长大并受到最早的音乐教育；后又在纽约曼内斯学校（现为曼

内斯音乐学院）求学。服军役复员后，罗赫伯格曾在费城柯蒂斯学院继续深造，师事吉安·卡洛·梅诺蒂．经梅诺蒂举荐，他于1948年成为柯蒂斯学院的教师。

1950年，罗赫伯格获富尔布赖特奖学金去意大利，返回美国后他开始担任费城西奥多·普雷塞公司音乐编辑，同时继续在柯蒂斯学院任教．他还曾获得多项奖金，包括一次古根海姆奖学金。1960年就任宾夕法尼亚大学音乐系主任。

《第二交响曲》由四个一气呵成的乐章组成，演奏时不加间断；四个乐章都建立在一个十二音音列上。但罗赫伯格应用序列技巧是匠心独运的。他毫不犹豫地把一些主题和主题片段拿来按维也纳古典传统加以交响乐的发展．他的写法，至少在我听来，往往有着强烈的调性色彩。

Ⅰ、Declamendo　第一乐章采用传统的奏鸣曲快板曲式，主要主题活泼有力，由铜管、木管与打击乐器相隔八度 加以陈述声势迅猛，犹如雷鸣：

例 60

Declamando (♩=ca58)



1=C 2/2 66664♭7 ♭2 0 0 | 0 0♯1♯4 ♮2 0 ♯2 | 2 0 0 |

♯2 2 2 7♮15 | ♯5 0 3

主题中包含着基本音列：它分解为三个短句，后来都被单独用作交响乐动机．特别是开始的六音动机和最后一个短句开端处的三

连音节奏都将重现而大显身手。

有两个对比的抒情主题和一个暴风雨般的发展部，其中各节奏动机起着重大作用。几个开始主题再现时并非照式照样的重复，而是对位式的结合。最后一次高潮过去以后，一个七小节的短小过渡不加间断地引入谐谑曲乐章。

Ⅱ、Allegro scherzando 无论是就其旺盛的精神还是就其常见的A — B — A曲式而言，第二乐章都像是一首古典谐谑曲。又是以一个十分宁静的过渡（Adagio）转入下一乐章。

Ⅲ、Molto tranquillo 慢乐章主要为亲切细腻的室内乐风格，但又不断有比较激动的第一和第二乐章中的片段回忆，干扰着基本的室内乐风格。

Ⅳ、Finale：Tempo primo ma incalzando 在木管和弦乐器狂放匆促的音型的背景之上，沉重的铜管奏出交响曲的开始主题。接下来整个乐章基本上就是两条缓慢的旋律线以对位关系向前行进，逐渐强化，而交响曲开始小节中的那个五连音节奏又不时突然插进来，打断旋律的进行。旋律和节奏越来越紧张，发展成一个雄浑有力的高潮，结束是一个阴郁的、几乎是悲剧性的尾声，缓慢而静谧的和弦逐渐沉寂下来。

罗赫伯格的第二交响曲的配器是：短笛一、长笛二、双簧管二、英国管一、单簧管二、低音单簧管一、大管二、低音大管一、圆号四、小号三、长号三、大号一、定音鼓、小鼓、次中音鼓、大鼓、木琴、三角铁、铃鼓、钹、锣、竖琴以及常规的弦乐器。

吴佩华译

乔阿基诺·罗西尼
(Gioacchino Rossini)

1792年2月29日生于佩萨罗，1868年11月13日卒于巴黎

赛维尔的理发师序曲
(Overture to The Barber of Seville)

乔阿基诺·罗西尼的声誉鹊起之时，正是拿破仑一世的统治崩溃之日。整个欧洲大陆似乎松了一口气，就像拿破仑所预言的那样。人们摆脱了拿破仑时代的恐怖和森严，在罗西尼的帮助下，努力去重新体会笑的滋味。

罗西尼的早期音乐，如这首《赛维尔理发师》序曲，就代表了这样一种反应：人们被战争（这一次是持续了整整一代人时间的战争）中的沉重苦难和壮烈牺牲搞得精疲力竭，渴望能够无忧无虑地尽情乐一乐。正是这个原因使罗西尼名噪一时，他的影响经年以至经十年而不衰，而且有一段时间，甚至是在贝多芬的维也纳，使贝多芬相形见绌。

罗西尼是一位著名的烹饪大师，一位足智多谋的才子。你在他的音乐中可以听出这个味道来。他能像烹饪一客菜肉蛋卷那样轻而易举地炮制出一部歌剧——甚至是一部像《赛维尔的理发师》那样的杰作，而且做到色香味俱佳。他下笔似有神，倾刻成

章，据说《理发师》只花了他不到三星期的时间。即使有时有些重复，那又何关宏旨?这段音乐本来就值得一听再听嘛!听众给他起了个绰号叫“Crescendo 先生”，因为他经常大段大段地写一些令人振奋的Crescendo（渐强），从细语低吟逐渐增强为电闪雷鸣、风狂雨暴。他到处都来上这一手：在咏叹调中（例如《赛维尔的理发师》中著名的“毁谤”咏叹调）在歌剧序曲中，比比皆是。这是一个花招，但是一个巧妙的花招，至今还在起作用。虽说这里的狂风暴雨有时更象是茶壶中的兴风作浪，那也是人们在若干年中唯一愿意听的一种暴风雨。拿破仑给了他们太多的军事和政治风暴，够他们记住一辈子的。

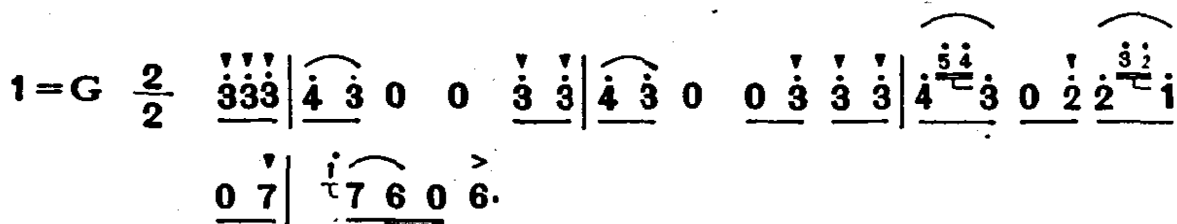
一百五十余年来一直作为《赛维尔的理发师》的序曲而存在的这首序曲原本与《理发师》毫无关系。它是为罗西尼的正歌剧《奥列里阿诺在帕米拉》而写的，1813年圣诞节后一天在米兰斯卡拉剧院首次演出。罗西尼在写这首乐曲时就觉得它很不错，因此两年后他把它改写为正歌剧《英国女皇伊莉莎白》的序曲，在那不勒斯圣卡洛剧院上演。《伊莉莎白》公演后几个星期，他为罗马创作了两部歌剧，其中的第二部《阿尔马维瓦》或称《无用的警戒》于1816年2月20日在阿真蒂纳剧院上演，这就是《赛维尔的理发师》，这个剧名是直到8月10日才在博洛尼亚改定的。在二月至八月间某次由罗马赴博洛尼亚途中，罗西尼把《理发师》原来的序曲丢失了，于是该剧在博洛尼亚首演时他第三次采用《奥列里阿诺》的序曲，从此就固定下来。它与轻松愉快的《赛维尔的理发师》竟然如出一体，以致一些异想天开的评论家们长篇累牍地写文章解释它描写了这个闹剧中的哪些具种情节。

序曲一开始的Andante maestoso颇有一点歌剧的气派；在进入序曲主体的Allegro vivace之前，音乐壮丽地停顿下来。这段Allegro vivace似乎是最能引人发笑的。如果不是肯定了解《奥列里阿诺》的严肃题材，我们不禁会说罗西尼的活泼的主题有着特别机智的光彩：

例 61



第一小提琴和短笛（高八度）



第二个主要主题也是一个绝妙的轻快曲调。罗西尼用它来积累激奋情绪，愈演愈烈，势如排山倒海。正是这种气势使他获得了"Crescendo 先生"的绰号。

《赛维尔的理发师》序曲1816年版本的配器是：长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、小号二、圆号二、定音鼓、大鼓以及传统的弦乐器。

偷东西的喜鹊序曲

(Overture to La gazza ladra)

我们习惯于把罗西尼看作喜剧作家的巨擘，歌剧小丑的泰斗，不论对什么事，包括对他自己，他都是冷嘲热讽，妙语如

珠；因此我们往往容易忘记他也是一位正歌剧的大王，忘记——即使我们事先已经知道——他的许多令人振奋的序曲表面上似乎从头至尾情趣横溢，事实上却是十分严肃的。

《偷东西的喜鹊》就是这种情况。它于1817年5月31日在米兰斯卡拉剧院上演时一举征服了敏感的观众。《偷东西的喜鹊》这一标题听上去好像是一部喜剧，而实际上它是以法国剧作家J. M. T. 博杜安·多比尼和L. C. 西阿尼斯的一部悲惨的情节剧（melodrama）《贼喜鹊》为依据的。剧情取材于一樁可能是实有其事的惨案，写一个无辜的年轻女仆被控偷窃了一只银匙而处以极刑，事实上银匙是一只喜鹊偷去的。据说，在事件发生的那个法国村镇，当村民们事后发现这个少女的冤情时，他们便每年举行一次弥撒来超度亡灵，很多年中它一直以“喜鹊弥撒”而闻名。

对于1817年的意大利歌剧来说，故事必须有一个快乐的结局。这一点很容易地做到了，但在这个快乐结局之前可得先让观众伤心得泪如潮涌——特别是在第二幕牢狱一场。序曲中的Allegro即取材于此。

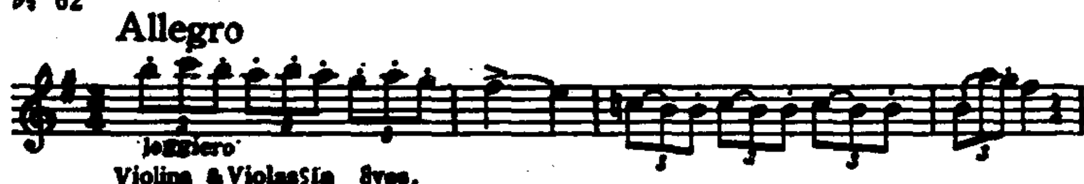
我们的运气真好：司汤达① 亲眼目睹了《偷东西的喜鹊》的首场公演，他对罗西尼的热情崇拜把我们带回到那个幸福的时代。他扬扬得意地写道：“我亲自出席观看了那场首演。真是一场光芒四射的胜利啊！观众那一心向往的狂热程度我是见所未见。”司汤达当时就像我们今天一样清楚地看到这首序曲是一首

① 司汤达（Stendahl，1783—1842），法国作家，著有《阿尔兰斯》、《红与黑》、《罗西尼传》等书。

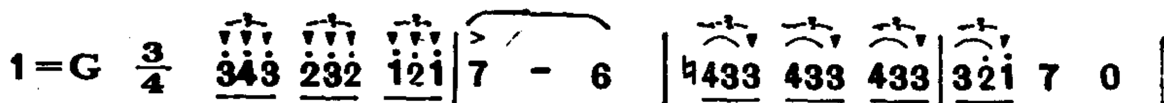
短小的杰作。在序曲的庄严威武的开始部分（Maestoso Marziale）中，随着进行曲般的节奏和军鼓的激动人心的冬冬声，他觉得他听到了那个英雄，“那个应召入伍的士兵，挂满勋章光荣凯旋，回到他乡下老家的怀抱……”

司汤达指出，在Allegro中，序曲带有一点伤感。但即使在这伤感中也时时点缀着激情和生气，因为这是青春的忧郁，而不是老年的颓丧；而且事实上歌剧中所有主要演员都是青年。司汤达所指的这一段与监狱二重唱的那段焦急不安的卡巴莱塔② 的管弦乐伴奏完全一样，一字不差：在这段卡巴莱塔中女主角尼奈塔唱道：“啊！求你以我的名义把这戒指交给我的吉阿奈托！……告诉他，直到我最后一口气，我只为他而生存，为他而呼吸。但别告诉他我的痛苦，我的心多么……，啊！我已神志昏迷！我的心上人再难相见。”下面是为这段悲动欲绝的唱词伴奏的乐队主题：

例 62



小提琴和中提琴（高八度）



这个主题被用作充满激情和生气的奏鸣曲快板形式中的主要主题。

①卡巴莱塔 Cabaletta，意大利语，跑马歌。一种旋律为回旋曲形式的小曲，因其轻捷如跑马，故名。

听众完全忘乎所以了。"第一段急板还没结束，"司汤达写道："剧院里已是一片暴风雨般的激奋。听众一个劲儿地用即兴的伴奏来为乐队壮声势。从这一时刻起，歌剧一个胜利接着一个胜利，整个演出是一个漫长的狂热情景。"司汤达向我们断言，在序曲结束时，"正厅的听众又是鼓掌又是喝采，连续不断地喊了足足五分钟，实际上是制造了一场无论你怎么发挥想象力也难以设想的喧哗骚乱，现在终于精疲力竭，再一分钟也欢呼不动了；于是我看到每个人都开始与邻座交谈起来——对于一般总是好猜疑的意大利人来说，这种现象完全是不常见的。与此同时，包厢里的那些最最乖戾，最爱挑剔的老年听众则气喘吁吁地尖着嗓门喊道：'妙啊！妙啊！'"

《偷东西的喜鹊》序曲的配器是：短笛一、长笛一、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、长号一、定音鼓、三角铁、大鼓、小鼓以及惯用的弦乐组。

意大利女人在阿尔及尔序曲

(Overture to L'Italiana in Algeri)

无论是一部歌剧，一客菜肉蛋卷，还是一句俏皮话(往往是挖苦他自己的)，在罗西尼做来，似乎都同样地易如反掌。他的第一部喜歌剧杰作《意大利女人在阿尔及尔》，据一家威尼斯报纸在它首演后两天所报导的，前后只用了二十七天就写成了。而莱比锡《通俗音乐报》驻威尼斯记者却宣称罗西尼亲口告诉过他，整部歌剧只花了他十八天功夫。首演于1813年5月22日在威尼斯圣本尼迪多剧院演出，罗西尼亲自指挥，首次公演一举成
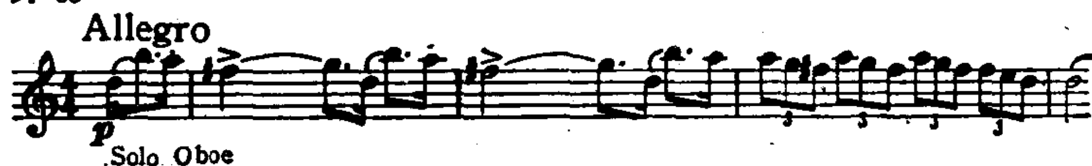
功。据说首演后罗西尼曾经讲过："我原以为威尼斯人在听了我的歌剧后会把我当作一个疯子，不料他们比我还要疯。"

司汤达对《意大利女人》特别钟爱，他认为它是在罗西尼天才焕发，风华正茂时刻创作的。他指出，"当时罗西尼正住在景色宜人的威尼斯乡下。那是意大利（也可能是全世界）最欢快怡人的地区。这种威尼斯性格的后果是〔司汤达接着写道〕，人们所要求于音乐的首先是悦耳的歌曲，他们要的是轻快而不是激情。在《意大利女人》中他们得以如愿以赏，观众的性格与他们所欣赏的歌剧谐调得无以复加，在整部歌剧史中，这部歌剧是注定最能讨好威尼斯人的。"

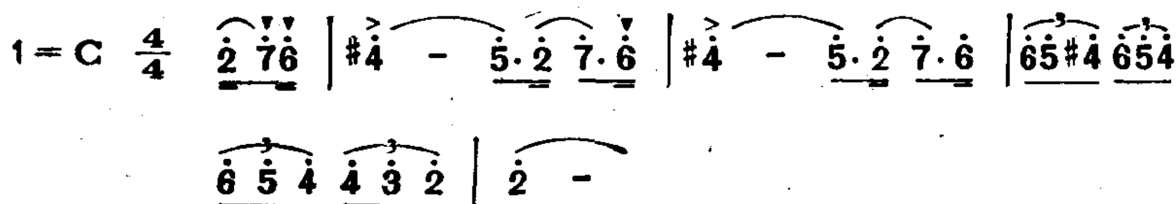
司汤达还补充说，当他于1817年周游威尼斯地区时，他发现《意大利女人》同时在布雷西亚、维罗纳、威尼斯、维琴察与特雷维索上演。这部歌剧最早到达美国是1832年11月17日，由蒙特雷索公司在纽约瓦里克街与恰尔顿街转角处的里奇蒙·希尔剧院首演。大都会歌剧院在1919－1920演出季中上演了四场，到1973—1974演出季又恢复上演。在欧洲，此剧上演的次数至今仍相当多。

简短的序曲以一个缓慢的引子开始，引子中轻轻拨奏的弦乐色彩与双簧管独奏的典雅曲调形成对比。主要主题是由高音木管乐器奏出的一段细腻而活泼的Allegro，它几乎立刻就在音色更为柔美的弦乐组中得到重复。一场精心模仿程式的暴风雨——也许毋宁说是茶杯中的兴风作浪吧——引导到对比的抒情主题，一首由双簧管独奏的歌曲：

例 63



双簧管独奏



这个主题由长笛用花舌奏法（fluttering）加以应答，然后便是罗西尼典型的辉煌的crescendo。

一个短小的过渡段（它太短小了，不能算是发展部）之后，所有的主题再现，结束在一个力度甚至更强的crescendo上。

《意大利女人在阿尔及尔》的配器是：长笛一、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号二、小号二、定音鼓以及古典弦乐组。

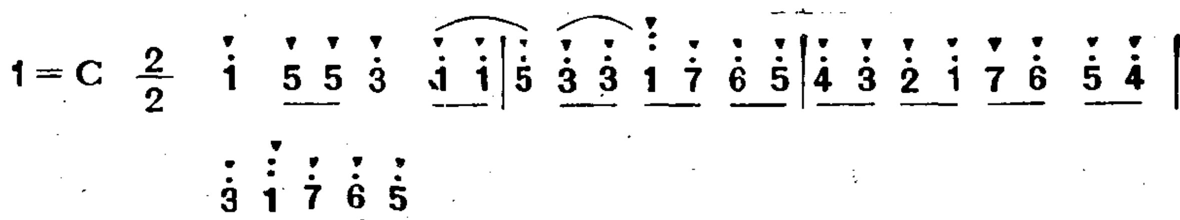
丝绳软梯序曲

（Overture to La scala Di Seta）

《丝绳软梯》序曲以一个优雅而徐缓的引子开始，然后正主题中活泼的staccato音符穿越乐队向上疾驰，犹如一杯香槟酒中泡沫泛起的：

例 64





这一乐思是再简单不过了，但它是那么引人入胜，因此罗西尼紧接着把它重复了四次，最后两次只由木管乐器奏出。第二主题一开始是一个亲切抒情的拱形线条，但木管乐器很快就迸发出罗西尼式的格格笑声。欢乐兴奋的气氛在我们所熟悉的crescendo中愈益高涨，于是呈示部宣告结束。听众无需任何指引便可理解罗西尼那令人神往的发展部或再现部，在再现部中由于增加了短笛，结尾处又有一段更加兴奋的crescendo，因而显得益发辉煌灿烂。

这一序曲的配器是：短笛一、长笛一、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号二以及传统的弦乐组。

塞米拉米德序曲

(Overture to Semiramide)

罗西尼的《塞米拉米德》是一部正歌剧。初演时（它于1823年2月3日在威尼斯的神话般的斐尼斯剧院首演）人们就认为它的戏剧性太强，简直叫人受不了。现在它也只是为了让那些矫健的歌唱演员得以一显身手而偶一重演，但它的序曲却似乎具有永生不灭的活力，那神韵、那光泽至今令人目眩头晕。

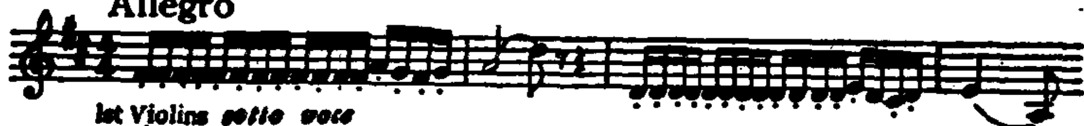
是什么东西使罗西尼的序曲显得如此亢奋欢快？是不是由于——或至少是部分地由于——它们是一蹴而就的缘故？《塞米拉

米德》的创作合同期限是四十天，但罗西尼只用了三十三天。序曲他仿佛是只花几小时就可以写成的。

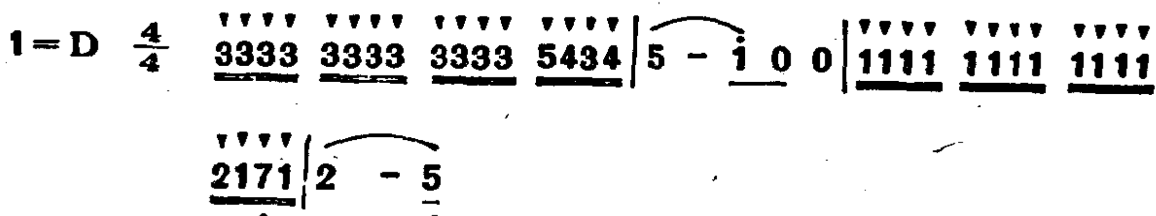
歌剧故事取材于伏尔泰的悲剧。巴比伦王后塞米拉米德与其情夫共谋，杀害亲夫国王尼努斯。情夫意欲娶她为妻并篡夺王位，但她却爱上了少年英俊的阿尔萨斯将军（他实际上是她的儿子尼尼亚王子，虽然他们二人都不知此事。）尼努斯国王的墓门大开，国王幽灵出现，预言将由阿尔萨斯继承他的王位。祭司长告诉阿尔萨斯他的真实身份，并嘱咐他为父亲报仇。阿尔萨斯答应了，他准备刺杀王后的情夫；结果一剑却结果了有罪的塞米拉米斯的性命。情夫被判罪，阿尔萨斯登基为王。

序曲采用传统的奏鸣曲快板形式，引子很长，四支圆号唱出取自第一幕的一段赞美诗性质的音乐：向王后誓表忠诚的大段重唱。序曲本部的开始主题取自歌剧最后一场（尼努斯国王的地下陵寝）的管弦乐引子。这个轻松的乐句似乎令人难以相信原先竟然是描写幢幢鬼影的。

例 65



第一小提琴



动人的主题一个接着一个，最后结束在一段crescendo上，这是

罗西尼最精彩的著名crescendo之一。接着是简短的发展段，然后又是同样的主题此起彼应，引导到另一个宏伟的crescendo；结束来得迅速干脆。

这一序曲的配器要求短笛一、长笛一、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、长号三、定音鼓、大鼓以及惯用的弦乐器。
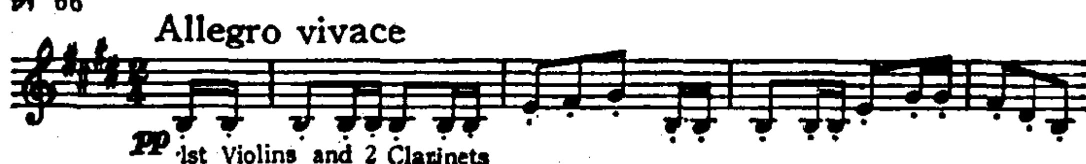
威廉·退尔序曲

(Overture to William Tell)

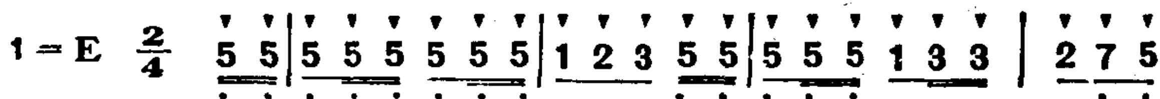
威廉·退尔的故事——弑杀暴君、领导民族革命反抗万恶的异族统治——以及关于他的神奇弓法的家喻户晓的传说（他在被迫对着放在儿子头上的苹果射击时，竟然一箭击中）仿佛是为一部大型浪漫主义歌剧定做的。事实上它成为罗西尼创作生涯中的最后一部也是最壮丽的一部歌剧。当它于1829年8月3日在巴黎歌剧院上演时，观众与评论家一致热情公认这是罗西尼的最佳杰作，它的序曲也许可以说是有歌剧序曲以来最烩炙人口的一首。

序曲共分四段。前三段似乎是描绘瑞士的山间景色，为歌剧提供了背景场面。第一段清朗明净，以其中的五支独奏大提琴而闻名，使人联想到山中日出的景象；第二段表现阿尔卑斯山的暴风雨；第三段则是一段瑞士牧歌（Ranz des vaches，即瑞士牧牛人呼叫牛群的喊声），由英国管奏出。序曲的最后一段以迅猛的小号齐奏开始，好像是起义的号召，融化在一首瑞士爱国者的革命进行曲中：

例 66



第一小提琴和两支黑管



这是罗西尼在七年前为威尼斯的一个军乐队写的一首快步进行曲。他非常喜欢它，把它用入《威廉·退尔》第二幕的革命终曲中；后来又把这进行曲从第二幕中移换出来，它就成为我们今天所知道的这首辉煌序曲的高潮。

《威廉·退尔》序曲的配器是：短笛一、长笛一、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、长号三、定音鼓、三角铁以及惯用的弦乐组。

吴佩华译

阿尔贝·鲁塞尔

(Albert Roussel)

1869年4月5日生于法国图尔宽，1937年8月23日卒于罗印。

巴克斯与阿里亚妮，第二组曲

(Bacchus et Ariane, Suite No. 2)

阿尔贝·鲁塞尔是本世纪法国大师中最缺乏魅力的作家之一，宣传得也最少，他与人们心目中习以为常的法国艺术家的形象几乎没有什么共同之处。但自他于1937年去世以后，他的形象越来越高大，而许多一度被认为具有迷人的高卢特点的作曲家则一个个相继褪色。

趣味高雅、形式优美、清澄、逻辑性、均衡、含蓄、质朴、高雅，人们在评价法国气质时，往往就是贴上这一类标签。但是，对于法国以外地区的人来说，值得庆幸的是，这些法国气质是太自相矛盾了，无法以如此简单的公式来加以概括。用“均衡”和“含蓄”这两个词未见得能说明柏辽兹音乐的爆炸性热情、热里柯①与戴拉克鲁瓦②的画或是维克多·雨果那令人陶醉

①热里柯（Jean Louis Audre Theodore Géricault，1791—1824），法国画家，浪漫主义画派的先驱者。

②戴拉克鲁瓦（Eugene Delacroix，1798—1863），法国画家，在热里柯启发下坚持浪漫主义，与法国官方学院派的古典主义相抗衡。他在艺术上的革新成就，加强了浪漫主义画派的地位和影响。

的优美文体。趣味高雅也不是拉贝雷①或当时的拉贝雷式尚松(Chanson)歌曲的主要特点。无论是哥特式大教堂，还是专门为在大教堂中演出而创作的音乐，都不能说是质朴或含蓄的。再说，像巴尔札克的《人间喜剧》那样枝蔓繁衍的华丽作品，有谁会想到用"形式优美"这样的字眼去形容它呢？

鲁塞尔的最美妙、最富代表性的作品，特别是第三与第四交响曲和一些芭蕾舞剧，都是节奏粗犷有力，像顿足一般，使人想起乡村舞蹈，而不是舞厅中的那种令人魂销神醉的音乐。它们的旋律有着一种抗张力，因此那些长的线条绝对不会衰颓下去。所用和声在当时来看是保守的，不脱传统的窠臼，但却有其性灵独到和犀利尖刻之处，至今还不断使人觉得章法出人不意。

鲁塞尔的二幕芭蕾舞剧《巴克斯与阿里亚德妮》于1931年5月22日在巴黎歌剧院正式作世界首演，舞蹈设计是塞吉·利发尔，巴克斯一角也是他跳的，由菲利浦·高贝尔指挥。

阿贝尔·赫尔曼所写的舞剧台本取材于古代关于忒修斯、阿里亚德妮与巴克斯的神话故事。这个题材从蒙特威尔第到理查德·施特劳斯，很多戏剧作曲家都曾采用过。在返回希腊途中，忒修斯带着阿里亚德妮以及他从人身牛头怪物手下拯救出来的希腊青年男女登上荒凉的纳克索斯岛。他们跳舞庆祝自己的解放；这时一个身穿黑色斗篷的凶险形象出现，在阿里亚德妮身上施展魔法，使她失去了知觉。忒修斯与青年们奋起反击这个来犯者，但

---

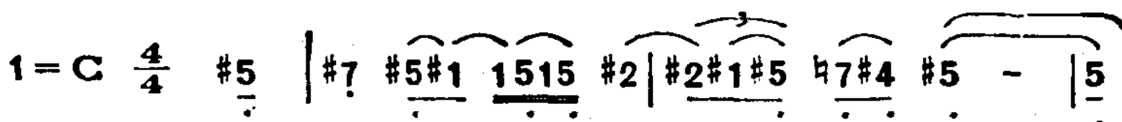
① 拉贝雷（Francois Rabelais，约1494—1553），文艺复兴时期法国作家，人文主义者。

当他暴露自己的身份，说他是酒神巴克斯时，大家都大吃一惊。他命令忒修斯和他的伙伴们离开这个岛；他们一走，他便围绕昏睡着的阿里亚德妮跳起热情洋溢的舞蹈。阿里亚德妮在睡梦中站起身来与巴克斯同舞，舞毕，他又让她躺在地上，而自己悄然隐去。

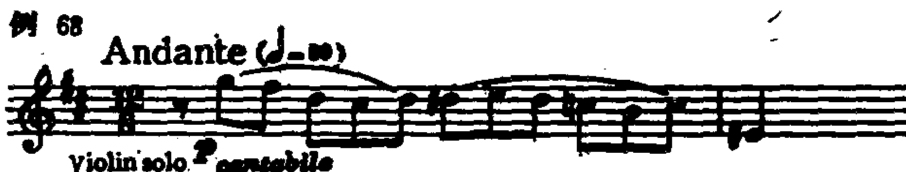
取材于芭蕾舞剧的第二组曲包括整个第二幕的内容。引子中加弱音器的弦乐器的喃喃细语代表阿里亚德妮的昏睡沉沉。平静的引子归于沉寂时，阿里亚德妮醒来了。单簧管中突然而惊愕的音型表现她在环顾四周时的惊骇与焦虑。她站起来，东奔西跑寻找忒修斯和他的伙伴们。当她意识到自己已被遗弃时，她的失望愈来愈深，这反映在小提琴的向前猛冲的半音动机中。阿里亚德妮费力地爬上一块岩石的顶端，打算投身于脚下的汪洋大海，不料却是（随着一段蔚为壮观的滑奏）倒在突然从岩石后面出现的巴克斯的怀抱里。乐队重新奏出第一幕阿里亚德妮梦中与忒修斯跳舞的音乐，然后他又伴着越来越迅猛的吉格舞曲式的节奏独自为阿里亚德妮跳起舞来，情绪不断上升，形成一个兴奋的crescendo。在到达高潮时，音乐突然沉寂下来，巴克斯拥抱阿里亚德妮并且吻她。一个长的旋律意味着巴克斯的一吻的魔力，在弦乐组暖洋洋的中声区柔声开始，由圆号加以衬托：



大提琴



那一吻的魔力使整个小岛焕发了生命：戴着葡萄藤花冠的牧神和巴克斯的女祭司们从岩石缝隙中出来，一哄而上跳起一个迅猛得近乎粗野的舞蹈（con ruvidezza）。两个牧神把一只装满美酒的金杯献给阿里亚德妮。阿里亚德妮在亲切的小提琴独奏声中翩翩起舞，纤柔娇美，如在梦中。她的悠长而具有无限新意的旋律以这个反复出现的乐句开始：



小提琴独奏

1＝D $\frac{12}{8}$ 0 4̇ 3̇ 1̇ 7 1̇ #1̇ 2̇ 1̇ ♭7 6 7 | #2

阿里亚德妮的舞蹈越来越炽热，接着巴克斯也婆娑入舞，这是一段节奏雄浑有力的舞蹈，以不常用的$\frac{10}{8}$节拍型为基础。最后双人舞发展成为一首辉煌的饮酒歌，乐队气势宽广地奏出巴克斯的亲吻主题，音乐达到高潮，于是酒神把阿里亚德妮引向岩石的顶峰，从天上摘下星星编成皇冠为她加冕。

取材于《巴克斯与阿里亚德妮》的第二组曲的配器是：短笛一、长笛二、双簧管二、英国管一、单簧管二、低音单簧管一、大管二、低音大管一、圆号四、小号四、长号三、大号一、定音鼓、钹、三角铁、小鼓、铃鼓、锣、大鼓、钢片琴、竖琴二以及传统的弦乐组。

g小调第三交响曲，Op.42

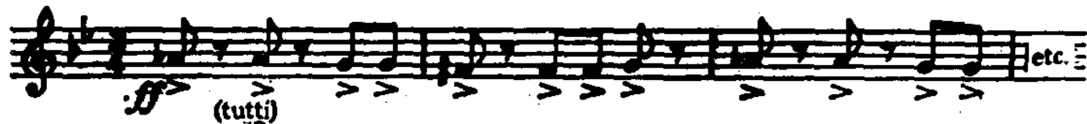
鲁塞尔的事业就像他的音乐一样从容有度。虽然他年轻时就

学习音乐，而且资质优异，但是在很长时间内他一直没有考虑以音乐为职业，而是像里姆斯基-科萨科夫那样当上了一名海军军官，直到二十五岁。音乐界的朋友们敦劝他顺应自己明显的才华，到1894年专家们的劝告终于使他消释了疑虑。两年后他成为丹第在巴黎新创办的歌唱学校中的第一批学生之一。他兼收并蓄各家影响，包括截然不同的西撒·弗朗克与斯特拉文斯基，慢慢地铸就自己别出机杼的独家风骨。至于他逐渐被承认为当时第一流的作曲家之一，那就更是后来的事了。

他的成熟作品是1913年的芭蕾哑剧《蜘蛛的宴会》（《Le festin de L'araignée》，这也许是他最闻名的作品）和作于1914—1918年间的歌剧芭蕾《帕德马瓦梯》（《Padmavati》）。第三交响曲是应塞奇·库塞维茨基之约为波士顿交响乐队所作，于1930年在波士顿首演。

Ⅰ、Allegro vivo　短小、迅猛、几乎是好斗的第一乐章一开始就为我们提供了两个非常富有特性的乐句。第一句是咄咄逼人的、摆动性的节奏，它立即转化为一个伴奏音型：
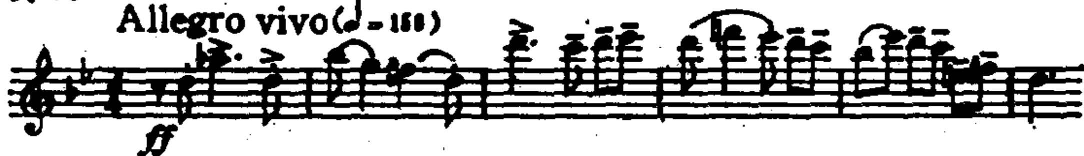
例 69

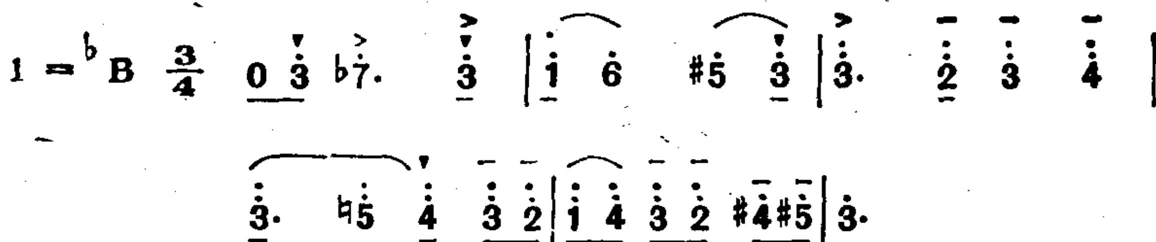


1 = ♭B $\frac{3}{4}$　♭7 0 7 0 6 6 | ♯5 0 5 5 6 0 | ♭7 0 7 0 6 6 |

在这一音型之上，小提琴与木管抛出一个宽广而欢跃的旋律线条，它也像它的伴奏一样有着极大的冲力，只是方式不同罢了：

例 70





冲刺速度略略缓和之后，独奏长笛唱出一个比较平静、甚至是更加抒情的主题，娴雅流丽，奇妙无比。一个光辉灿烂的高潮一掠而过，接着，开始的主题素材得到复述，乐章于是结束。

Ⅱ、Adagio　独奏的木管引入悠长流畅的旋律，弦乐器把它接过去，由柔和的摇摆伴奏为之烘托。这个旋律中原来遏抑着的热情迸发为两个大的高潮，但两次都很快地平息下来。结束时独奏小提琴温柔地唱出主要旋律，缓缓攀缘而上，直到乐队的最高峰，然后逐渐消隐，归于沉寂。

Ⅲ、Vivace　舞曲性质的主题兴高采烈，几乎近于喧闹。它以悠然自得的流行风格开始，但发展部分却深奥复杂得多。

Ⅳ、Allegro con spirito　娇小而活泼机灵、闪闪发光的木管音型穿越开始几小节，你追我赶，此起彼落。它们的节奏立刻就在三角铁、小号和圆号中得到强调。所有的弦乐器，包括滑奏的竖琴，一起加入这争强斗胜的场面，焕发出华丽的光彩。甚至在乐队全奏时，这一结束段听上去也是透明的；直到最后光辉夺目的终止，始终保持着白炽和明亮。

g小调交响曲的配器是：短笛一、长笛二、双簧管二、英国管一、单簧管二、低音单簧管一、大管二、低音大管一、圆号四、小号四、长号三、大号一、定音鼓、大鼓、鼓、小鼓、铃鼓、三角铁、钹、锣、钢片琴、竖琴二以及常用的弦乐器。

吴佩华译

卡尔·勒格尔斯

(Carl Ruggles)

1876年3月11日生于马萨诸塞州马里恩，1971年10月24日卒于佛蒙特州本宁顿

人　与　山

(Men and Mountains)

活到九十五岁高龄才与世长辞的卡尔·勒格尔斯是美国有史以来最最坚定的理想主义作曲家之一。在他最活跃的四分之一世纪（大约为1920—1945年）作曲生涯中，他似乎从来没有追求时尚、见异思迁；也不是看到其他作曲家的成绩便起而效之，亦步亦趋；更从未背离绝对诚实的表情原则或严格的技术标准。

勒格尔斯严以律己，对自己的艺术也是从严要求，因此他的作品数量是很少的。他的作曲进行得很慢，写完了还要大幅度地修改。四十二岁以前创作的东西他显然一概加以销毁或拒不承认，其中包括根据格哈特·霍普特曼①的童话剧《沉钟》而写的一部同名歌剧，它描述一位艺术家因其超人的抱负而自遭毁灭的故事。霍普特曼剧中的主人公、艺人海因里希是一个铸钟匠，他

---

① 霍普特曼（Gerhart Hauptmann，1862—1946），德国剧作家。作有剧本三十余部，以反映1844年西里西亚织工起义的《织工》著称于世。曾获诺贝尔奖金。

所铸造的一只宏美的钟在运往教堂装置途中沉入湖底。此后海因里希便苦心孤诣地力求铸造一只完美的钟来代替丢失的那只，要求它尽善尽美，能使其他所有的钟沉默失声。这一努力是注定要失败的，海因里希到最后拥抱死亡时才摆脱了他自己设下的这个无法实现的目标的折磨。但是勒格尔斯的性格却比他所丢弃的这个歌剧主人公还要顽强。

他允许存活的最早作品是《玩具》(《Toys》)，创作时他已四十三或四十四岁；为六支加弱音器的小号写的《天使》(《Angels》)作于1921年；为十三把独奏弦乐器写的《正门》(《Portals》)作于1926年，1929年改写为弦乐队作品；钢琴独奏曲四首《呼唤》(《Evocation》)写了整整十年(1934—1943)；还有四首管弦乐曲：1926年的《人与山》、1932年的《踩踏太阳的人》(《Sun-Treader》)1945年的《奥加农》(《Organum》)和1957年的掉队士兵的《证词》(《Affirmations》)。

《人与山》原先是一部三乐章作品，题为《人与天使》(《Men and Angels》)。后来这首完整作品的三个乐章又分别改写为各不相关的三首独立作品：《踩踏太阳的人》、《天使》和《人与山》。最后这一首后来又演化为三个乐章，分别题为《人》、(《Men》)、《紫丁香》(《Lilacs》)和《前进的群山》(《Marching Mountains》)。这一新作的最初的版本于1924年12月7日在纽约伊俄林大厅的一次国际作曲家协会音乐会上首演；尤金·古森斯指挥州立交响乐队的部分成员演出。总谱刊载于1927年10月份的《新音乐》杂志上，配器要求

单管制木管（短笛、双簧管、英国管、单簧管、大管）、圆号二、小号二、长号一、钢琴、钹以及传统弦乐器。

但是此曲还有其他改编形式：一个为二十一件乐器的室内乐队写的改编本，还有一个为大型乐队写的改编本，不仅在配器上作了重新调整，音乐本身也有很大改动。后一改编本于1936年3月19日在纽约首次公演。总谱上引用了威廉·布莱克①的一句话："当人与山相聚时，伟大的事物便得以完成。"

首演后的次日，劳伦斯·吉尔曼（他也是纽约爱乐乐团的节目讲解员）写道："勒格尔斯先生是十分适合于把布莱克的思想谱上音乐的。他是一个天生的神秘主义者，狂想诗人，作为一位作曲家，他看到的是幻象和梦景，异想天开的梦景。布莱克想象中的那些狂野、巨大、受到折磨的象征、他在天堂背后的尘世间所作的放荡不羁、无拘无束的漫游，都与勒格尔斯的思想是一致的。他幻想中有那么一点启示录的味道，又像是寓言；他是一个进入美国音乐的独角兽。他是一位布道的大师，奇妙而滔滔不绝的布道使人不得安生。"

Ⅰ、人：为圆号与乐队而写的狂想宣言。这一乐章虽然简短，但却铿锵有力，掷地有声，具有清晰的复调线条、不协和的和声、切分的节奏和不断变换的节拍。

Ⅱ、紫丁香。这一慢乐章虽然是不协和的，但它的大量旋律线条和一个个串联的乐句中却有着优美的风韵，看上去似乎正好

① 布莱克（William Blake，1757—1827），英国诗人，版画家；重要诗作有《诗的素描》、《天真之歌》、《经验之歌》等，讽刺当时社会黑暗，描写人民贫困生活，歌颂法国和美国的资产阶级革命。但有神秘主义倾向和宗教色彩。

与它的标题相切。比这种风韵更重要的是作曲者的深邃感情。

Ⅱ、前进的群山。一段雄浑的军号齐鸣为壮丽的进行曲节奏定下了基调。像其他传统的进行曲一样，这一首也有一个情调委婉的对比性中段，在它之后进行曲又昂然向前。突然的高潮性结局可能是暗示“当人与山相聚时”发生的重大事件。

1951年勒格尔斯又改写了《人与山》的配器，乐队要求短笛一、长笛二、双簧管二、英国管一、单簧管二、大管二、低音大管一、圆号四、小号三、长号三、大号一、钢琴、定音鼓、钹、次中音鼓、大鼓以及弦乐器。

正　门

(Portals)

卡尔·勒格尔斯是一位严酷的至善论者。他下决心把自己的作品磨砺、推敲，修改再修改，润色再润色，到了无情而着魔的地步。这样做的结果是，他的大名是建立在他那份为数不多的作品清单上的，其中大约六首作于他创作力最最旺盛的二十五年之中。

他的自我批判精神为他那奥林巴斯①式的自信所平衡，同时还渗杂着一种强烈的、每每是尘俗的幽默感。在勒格尔斯的趣闻轶事中，最值得公诸于世的是他的朋友、著名作曲家亨利·考埃尔所讲述的那一件。一次，考埃尔到勒格尔斯晚年居住的那幢座落在佛蒙特州阿灵顿市的原来用作校舍的房子里去访问他。那天早晨，当考埃尔到达的时候，他发现勒格尔斯“正坐在那架旧钢琴

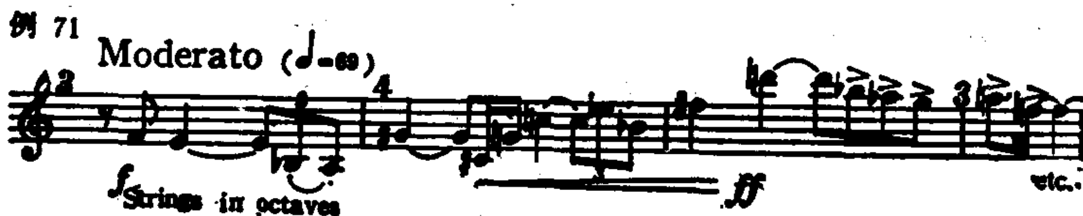
① 奥林巴斯，希腊北部的高山，相传太古时代希腊诸神住在该山。

前，放开他的作曲家的破嗓门反复地大声吼叫唱着一条曲调，并不时在琴上敲出同一个和弦。他不许别人打断他：过了一小时左右，我坚持问他这是在搞什么名堂，他说：'我是在试验这个要命的和弦，想知道在听了这么多次数以后它是不是仍然让人觉得那么美妙。''哦！'我发表了一句老生常谈：'时间会证明这个和弦是否具有永恒的价值的'。'让时间见鬼去吧！'卡尔回答说，'我现在就要让这个和弦经受时间的考验。如果我在试验了数千次以后发现我仍然喜欢它，那末它就能很好地经受住时间的考验。'"

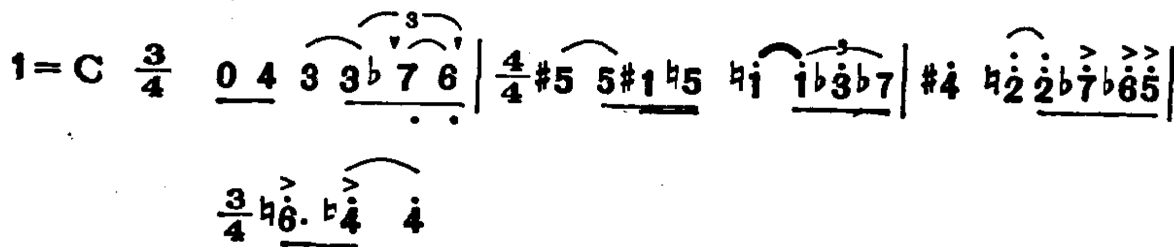
吉尔伯特·蔡斯写道："我们颇想知道这是哪一个和弦：说不定就是《正门》尾声结束处的那个气氛磅礴的和弦吧？它威武而神秘地出现，似乎是对勒格尔斯在总谱之前所引的沃尔特·惠特曼的话的回答"功名何足贵？最终化尘土！"

《正门》的富有特性的开始乐句大起大落地作锯齿形弧线进行，别有一番威武雄壮之势，表现出更为有力的拼搏，全句包含的音域达二个半八度：

例 71



弦乐八度奏

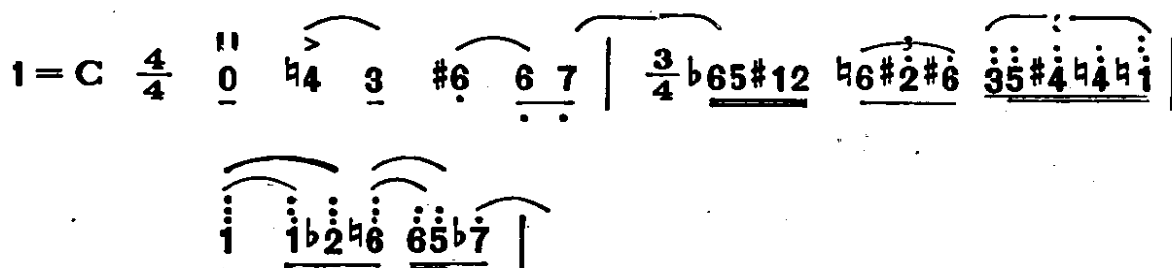


紧接着是一个强烈的对比：只由两支中提琴奏出一个宁静、亲切、表情柔和的乐句。这两个乐句是乐曲中的两极。

像勒格尔斯斯的得以存活的大多数作品一样，《正门》的篇幅是短小的，大约只有四、五分钟的时间。两个主题以大致相对应的两半部分的形式来发展和再现，例如，开始的乐句以强化而且扩展的形式再现，其弧线包括的音域在三个八度以上，如下例所示：



小提琴



全曲激烈的对比结束在一个标明为"缓慢而谧静"的六小节尾声上，这个结束，查理·西格① 曾称之为"现代音乐中最最精美的篇章之一"。

吴佩华译

---

① 查理·西格（Seeger, Charles, 1886—1979），美国音乐学家，作曲家；哈佛大学毕业，曾任加利福尼亚大学音乐系主任，是纽约音乐学协会的创建人之一，任该协会副主席；后协助建立美国比较音乐学协会。为多种刊物撰稿。

卡米耶·圣-桑斯

(Camille Saint—Saëns)

1835年10月9日生于巴黎，1921年12年16日卒于阿尔及尔。

a小调大提琴协奏曲，Op.33

卡米耶·圣-桑斯是一位“巴黎的巴黎人”，地道得不能再地道了。他出生在拉丁区的中部，在他出现于这个舞台以前的七个世纪以来，拉丁区一直是法国群贤荟萃的中心，而圣-桑斯作为一位创作家、一种催化剂、一位评论家、组织者、保护者、教师，以至于一位忧心忡忡的保守主义者，即将对他祖国的传统作出他自己慷慨的贡献。

法国音乐常以其澄澈、含蓄、均衡与优雅等等“古典”美德而为世人所称颂。值得庆幸的是，法国传统并不只是这些宣传得过了头的特点。事实上，正是圣-桑斯引导法国器乐使之摆脱了它在世纪中期的那种一潭死水似的优雅、均衡、含蓄与澄澈，而转回欧洲的汹涌澎湃的发展主流。

他着手加以改革的局面是很古怪的。在他的青年时代，也就是十九世纪六十年代吧，法国交响乐传统没有留传下来。柏辽兹在《幻想交响曲》和《哈罗德在意大利》等作品中所进行的交响乐革命并未得到继承，甚至连他本人也没有把他它发展下去。第二帝国的广大巴黎听众越来越厌倦于严肃音乐。如果把某人称之

为交响乐作家，那简直是一种侮辱。歌剧成为时代的霸主，而世纪中期的伟大杰作是古诺的《浮士德》。

圣-桑斯具有不断探索的睿智，当他的眼光触及法国以外的地方时，他作为一位法国人的自尊心受到了伤害。他意识到祖国的光荣历史和自己的盖世才华，越来越强烈地感到面临着挑战。随着法国在军事上溃败于暴发的普鲁士之手，转机来了。第二帝国的崩溃不仅冲击了这个国家的自豪感，而且对法国艺术家和知识界的领袖来说也起了鞭策的作用。它仿佛是一声召唤，号召法国文化的新生。

就在这次丢脸的停战之后不多几个月，圣-桑斯创建了民族音乐协会。这一创举得到一大批急于要复兴法国严肃音乐的人士的支持。在其后的半个世纪，特别是在圣-桑斯主持协会的年代中，它成为法国音乐生活中最举足轻重的机构之一。它鼓励创作，并主办了西撒·弗朗克、肖松[①]、夏勃里埃、丹第、拉洛、列冠[②]杜帕克[③]德彪西、拉威尔以及圣-桑斯本人的新作品的演出。法国音乐文化不仅在国内重新获得了活力，圣-桑斯和他的同行的作品在其他国家也得到越来越多的演出和赞赏。到二十世纪初法国似乎已经接过了音乐先锋的领导权，而在过去数百年中执其牛耳者一直是中欧诸国。

圣-桑斯对这一事业的最早贡献之一是他完成于1872年的a小

① 肖松（Ernest Chausson，1855—1899），法国作曲家。师事马斯内与弗朗克。曾任法国民族音乐协会秘书。

② 列冠（Guillaume Lekeu，1870—1894），比利时作曲家，师承弗朗克与丹第。
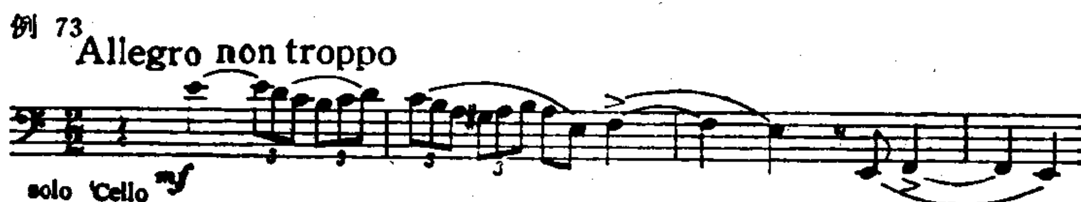
③ 杜帕克（Henri Duparc，1848—1933），法国作曲家，师承弗朗克。

调大提琴协奏曲。该曲于1873年1月19日由巴黎音乐院乐队首演，该乐队的著名第一大提琴手奥古斯特·托尔贝克担任独奏。这部作品是题献给托尔贝克的，写得朴实无华而又引人入胜，绝无轻薄之弊，也丝毫不像学院派那样古板。

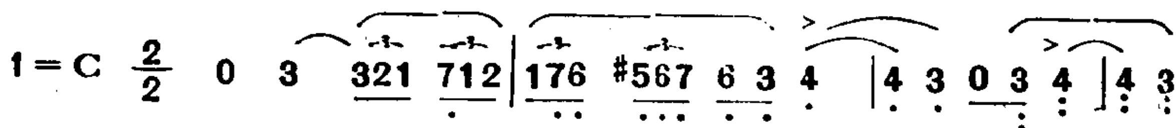
乐曲一开始，圣-桑斯就表明他已解决了那个几乎所有写作大提琴协奏曲的作曲家都感到头疼的问题：如何在整个交响乐队的宏亮背景上使他的低音区独奏乐器清清楚楚地听得出来。协奏曲由三个连续奏出的乐章组成，它们紧密地接合在一起，宛然一个整体。

Ⅰ、Allegro non troppo　没有管弦乐引子。圣-桑斯是以比较现代化的风格开始的：乐队的一个急剧的和弦带出独奏乐器，它拉出那个将在全曲中起支配作用的势如破竹的双八度下行主题：

例 73



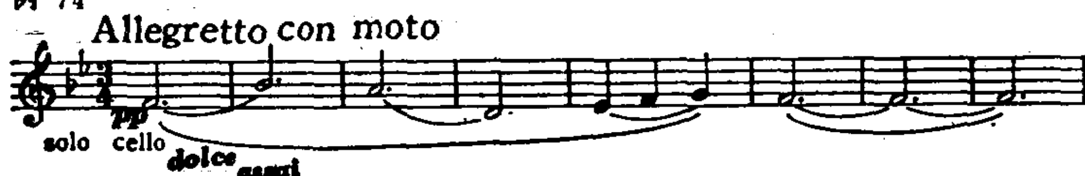
大提琴独奏



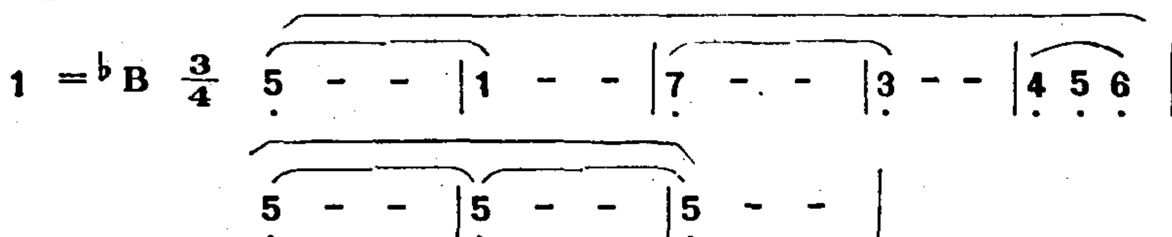
这一主题是根据大提琴的音响条件而构思的，既优美，又给人以深刻印象。它不仅以其原来的形式得到重复，而且越重复变化越大，到后来我们所能辨认的有时只是原来主题中摇摇摆摆的三连音节奏或是它的尾段中那个以半音起伏的进行。节奏性冲刺

逐渐松弛下来，我们不知不觉地进入第二乐章。

Ⅱ、Allegretto con moto 这个乐章是一首建立在一个舞曲性质的主题上的精致的间奏曲：主题由加弱音器的弦乐器奏出，声音若隐若现，好似来自远方。舞蹈节奏一确定，独奏大提琴便独自进来，它轻柔地唱着，仿佛自言自语：
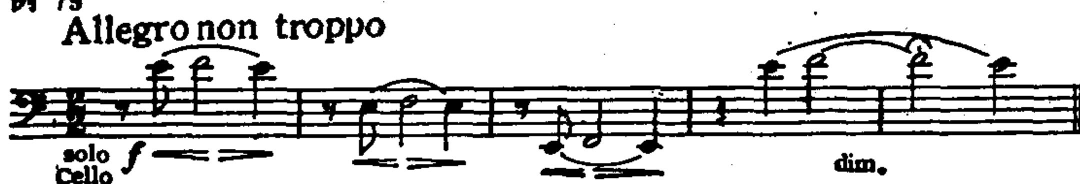


大提琴独奏

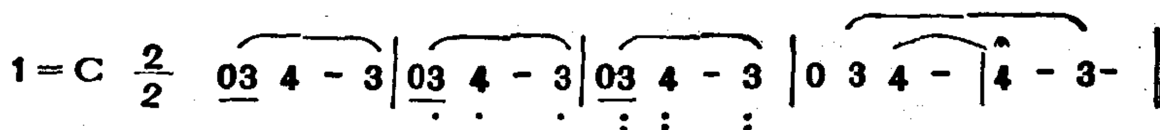


在这个大提琴乐句最后的飘逸音调之下，乐队重新奏出它那精美的舞曲。这好像是一首圆舞曲，它引导到大提琴独奏的自由华彩段，以独奏乐器的一串上行的颤音结束。乐章渐渐平息下来，于是独奏乐器成为与末乐章衔接的链环。

Ⅲ、Allegro non troppo; Un peu moins vite 末乐章发展了协奏曲的正主题，结束时把主题尾段的半音起伏的进行加以强有力的重复，从而形成一个高潮。乐队的重复之后，独奏大提琴又反复了四次：



大提琴独奏

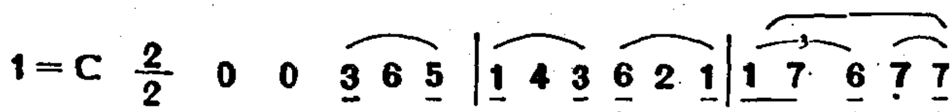


请注意这个渐渐消失的起伏进行如何巧妙地使我们对下面这个旋律的起伏的动机有了思想准备：

例 76



大提琴独奏



这一动机与第二乐章中大提琴旋律的起伏进行有着既微妙又自然的联系。乐队奏出这个新旋律，独奏者（这是这部质朴的协奏曲中的第一次）开始展现越来越艰深的辉煌技巧，包括飞快的音阶、八度、琶音经过句以及到那有着危险的高泛音的最高音区的令人目眩头晕的攀登。随着音乐的振奋激昂和第一乐章中其他主题的再现，速度不断加快。

a小调协奏曲的配器要求：长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号二、小号二、定音鼓以及传统的弦乐组。

g小调第二钢琴协奏曲，Op.22

理想主义的圣-桑斯披荆斩棘地领导了十九世纪后期法国音乐伟大的复兴运动。但他同时也是一个寻欢作乐的能人，他那机

智灵敏的应答才华和在音乐爱好者的游艺会上打闹出洋相的本领是同样闻名的。他阅历丰富，老于世故，无论是在最高雅的巴黎上流社会，还是在最放荡不羁的波希米亚式艺术圈子里，都同样感到自由自在，得其所哉。他是一位杰出的多才多艺的作曲家，会写剧本、评论和散文，还是一位受人敬重的指挥和造诣高深的钢琴家，他的所有五部钢琴协奏曲首演时都由他亲自担任独奏。他的钢琴技艺好像反映了他的作曲特点（反之亦然）。它以轻松自如的技巧、澄澈、优雅、感染人的节奏，闪闪发光的声调而著称，但很少试图以炽热的感情去征服听众。

第二协奏曲是圣-桑斯应大钢琴家安东·鲁宾斯坦之请于1868年春用了十七天的时间写成的；鲁宾斯坦希望能以指挥家的崭新面貌出现在巴黎的听众面前，圣-桑斯答应专门为此而创作一部协奏曲；协奏曲于1868年5月13日在普莱尔厅由鲁宾斯坦指挥首演，圣-桑斯亲自担任钢琴独奏，全曲按照惯例共分三个乐章。

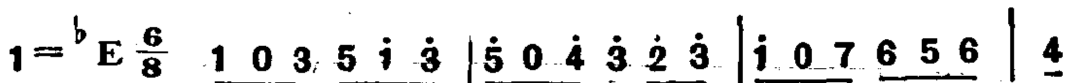
Ⅰ、Andante sostenuto 第一乐章以一段令人难忘的华彩音乐开始，在乐队进入之前，先让独奏乐器以飞洒的大段琶音和雷鸣般的和弦作了一番炫示。乐队一进来，独奏者几乎立刻就又接过那悠然自得的旋律开始主题而大显身手。随着这些主题的发展与再现，独奏部分愈益灿烂辉煌；接着是另一段独奏的华彩音乐，最后，几个加强的和弦结束了整个乐章。

Ⅱ、Allegro scherzando 这个像小妖精舞蹈似的回旋曲以一个引人入胜的独奏迭句开始，它立刻由高音弦乐器加以模仿：

例 77



钢琴独奏



在每一个对比性的插段之后，这个造句都以轻盈优美的风采重新出现，而且每重现一次，都显得益发逗人。

Ⅲ、Presto　末乐章完全如水银泻地。从节奏来看，它是一支塔兰台拉舞曲，其轻快迅疾使人难以设想这是由人类的双脚跳出来的。它闪烁着火花，光艳夺目；如果独奏者偶而掉进那轰隆隆的低音区，那也只是为了重新以火箭般的声势向上飞冲。

这一协奏曲要求乐队中有长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号二、小号二、竖琴、定音鼓以及惯用的弦乐组。

c小调第四钢琴协奏曲Op.44

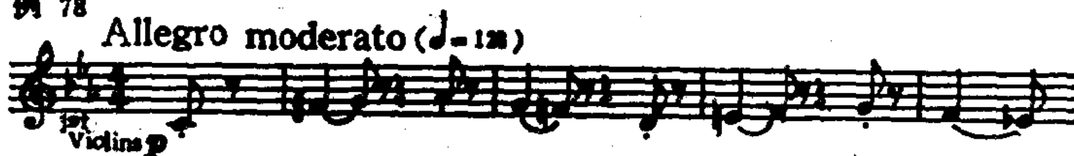
"在我们的受到烦扰而神经质的现代艺术中，〔圣-桑斯的〕这首音乐以其恬淡的韵味、宁静的和声、流畅的转调以及水晶般的纯净，流利平和的风格和某种程度的古希腊流风余韵而别树一帜。甚至连它的古典派的冷漠也仿佛是对我们的新艺术中的夸张（哪怕是真挚的夸张）的一种反作用，给人以恰到好处的感觉。有时你会觉得似乎被带回到门德尔松，甚至是回到斯蓬蒂尼，回到了格鲁克的乐派。"这段话是罗曼罗兰在半个多世纪以前写的，连这位具有浪漫主义思想、对理查德·施特劳斯十分钦佩的

罗兰也如此赞赏他的同胞卡米耶·圣-桑斯的高卢美德。

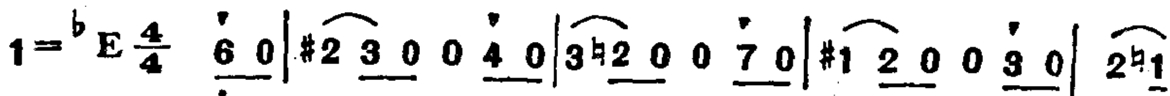
圣-桑斯是一位造诣很高的钢琴家，他的五部钢琴协奏曲首演时都是他亲自担任独奏的。他的演奏好象反映了他在作曲上的特点：技巧娴熟、澄澈清明、恬静雅致、辉煌华丽，但很少诉诸强烈的感情。

c小调第四钢琴协奏曲作于1875年，创作时间介乎圣-桑斯的两首音诗《骷髅之舞》(《Danse macabre》)与《少年海克勒斯》(《La Jeunesse d'Hercule》)之间。全曲分两个乐章，而不是惯常的三乐章，但每一乐章又一分为二，实际上是各包含两个乐章，因此总起来是四乐章。

I、Allegro moderato，Andante 虽然谱上没有标明，开始部分是一个主题加三段变奏。主题（在第二乐章的Allegro vivace中也用到它）先由乐队奏出：



小提琴



它的前半部分（八小节）立刻由钢琴独奏加以重复。然后，应答的后半部分由乐队奏出后也由独奏重复。所有变奏都依循同一个总的模式，只是后两段在结构上稍为自由一些。

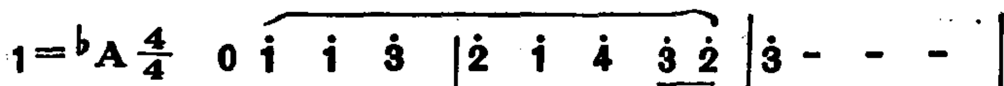
Andante不加间断地接下去，但它在性格上和形式上都像是一个用缓慢的降A大调的独立第二乐章，其中最富特性的主题是一个赞美诗性质的经过句，由飘逸的高音木管奏出，它是这样开

始的：

例 79



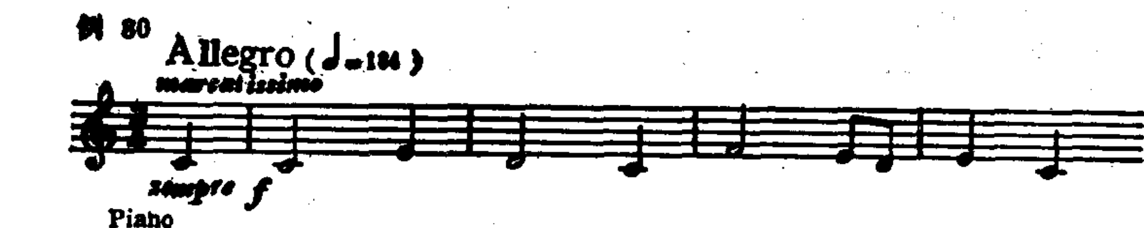
木管



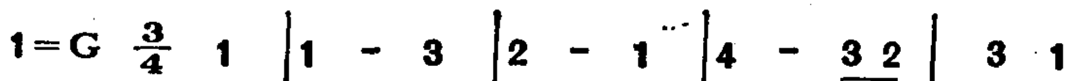
钢琴奏出一个对比性主题后，赞美诗性质的插段重现，色彩更为壮丽。

Ⅱ、Allegro vivace, Andante, Allegro 这一乐章的快速的第一段（实际上是一段谐谑曲）建立在第一乐章的开始主题上。简短的Andante是本乐章中两个快速段之间的桥梁，采用第一乐章中Andante部分的素材。最后的Allegro是一段辉煌的 C 大调回旋曲，取材于第一个Andante的如下的变体：

例 80



钢琴



这个回旋曲末乐章中的一些插段又把前面几部分中的一些主题加以再现，它们与回旋曲迭句的片段以对位方式结合起来，形成这部浑然一体的作品的高潮。
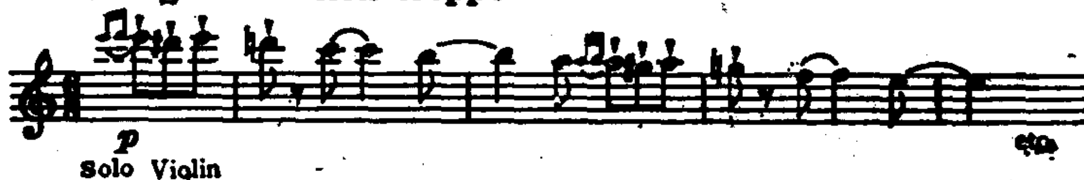
圣-桑斯为他的第四钢琴奏鸣曲所写的配器要求长笛二、双

簧管二、单簧管二、大管二、圆号二、小号二、长号三、定音鼓以及常用的弦乐组。

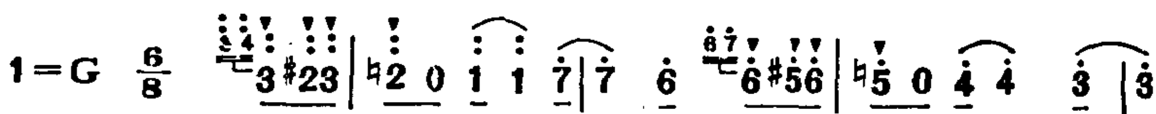
小提琴与管弦乐队，引子与随想回旋曲Op.28

圣-桑斯的《引子与随想回旋曲》也许是他的小型作品中最著名的一首。它是作曲家于1870年为当时初露头角的年轻表演大师巴勃洛·萨拉萨蒂写的，由萨拉萨蒂在巴黎首演。这部作品时而光彩照人，时而苍凉阴郁，两种情绪交替出现，但两者又总都是那么优美，使人一听就觉得心驰神往。在标明为Andante（malinconico）的缓慢的引子中，狂想的小提琴独奏以拨奏弦乐器衬托，效果好像是吉他。活泼的回旋曲以主要的迭句开始：

例 81



小提琴独奏



这一轻快的迭句与辉煌的插段交替出现，插段是为了炫示独奏者的高超技巧而设置的。全曲结束在一个更为生动活泼的尾声上，独奏小提琴奏出闪光的音阶与琶音。

伴奏乐队很小，只要求长笛二、双簧管二、单簧管二、大管

二、圆号二、小号二、定音鼓以及惯用的弦乐器。

奥姆法尔的纺车

(Le Rouet D'Omphale)

异乎常人的圣-桑斯先生是法国音乐在经历了法普战争的灾难之后得以重新焕发青春的推动力之一；他是一个比莫扎特更早熟的神童，而且直到八旬高龄始终精力旺盛，兼作曲家、演奏家、组织家于一身，多才多艺，令人眼花缭乱。他与当时所有的音乐流派都有接触，但並非全都抱有好感。

他不反对描绘性的标题音乐这一新流派。他的论点是言之成理的："音乐本身好还是坏，这是问题之症结所在。舍此而外，音乐加上标题，既不会使它变得更好，也不会更糟。描绘性音乐总是能引人入胜的，不论你是否知道它的主题；不过，要是在纯音乐的乐趣之外，你的想象力能沿着一条预先规定的轨道驰骋，从而获得另一种乐趣的话，那么音乐的魅力就会更大……思维的所有能力都在同一时刻被调动起来了。"

因此，如果圣-桑斯没有在交响诗或音诗这一音乐新发明上一试身手，那末人们倒是会觉得大惑不解的。他的第一部交响诗《奥姆法尔的纺车》原先是一首描绘性的钢琴曲，作于1871年。后经修改并配器，于1872年4月14日在巴黎首次公演。

奥姆法尔是一位里底亚王后。海克勒斯犯谋杀罪，被宙斯神遣往奥姆法尔处奴役以赎前愆。这个故事有各种版本，有希腊的，也有罗马的。总谱上有以下两段绪言："这首交响诗的主题是女性的魅力：柔能克刚。纺车只是一个假托，只是为了它的节奏和

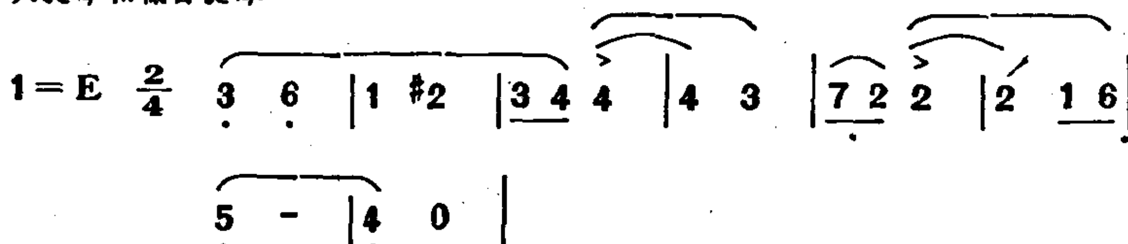
作品的总的特性而选用的。

“谁若有意探寻细节，可在字母“J”处找到海克勒斯在他无法摆脱的桎梏中呻吟（一个沉重的乐句，由低音提琴、大提琴、中提琴与低音大管、大管和长号八度齐奏）：

例 82

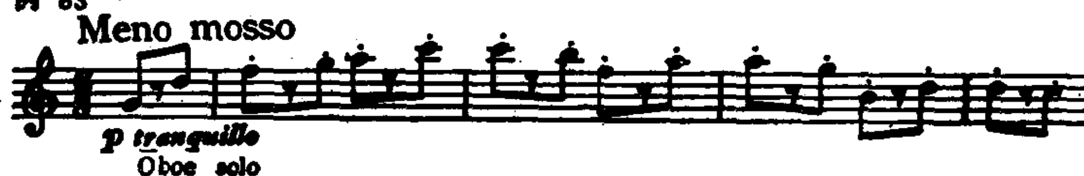


大提琴和低音提琴

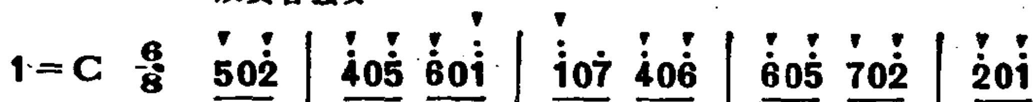


而在字母“L”处又可见到奥姆法尔在嘲笑这位英雄的枉费心机（双簧管独奏的一个轻松的乐句，只由两支单簧管柔声伴奏）：”

例 83



双簧管独奏



我们可以随意猜想，在结束处当纺车的转动渐渐慢下来最后归于沉寂时，奥姆法尔是否停止了嘲笑。

《奥姆法尔的纺车》的配器是：短笛一、长笛二、双簧管二、

单簧管二、大管二、低音大管一、圆号四、小号二、长号三、定音鼓、钹、三角铁、大鼓、竖琴以及传统的弦乐器。

c小调第三交响曲，Op.78

我们常常赞扬圣-桑斯具有澄澈、含蓄、均衡、优雅这些总是与法国联系在一起的“古典”美德。不过，幸而圣-桑斯的艺术并不止于此。事实上，主要正是在圣-桑斯的倡导下，法国的器乐才得以摆脱了第二帝国时代那种一味追求优美、害怕创新（柏辽兹就是因为创新而被贬斥为“音乐怪人”）、害怕强烈感情（人们把它说成是无底深渊）的趋向。是圣-桑斯引导法国器乐从一潭死水的状态回到欧洲音乐发展的主流。

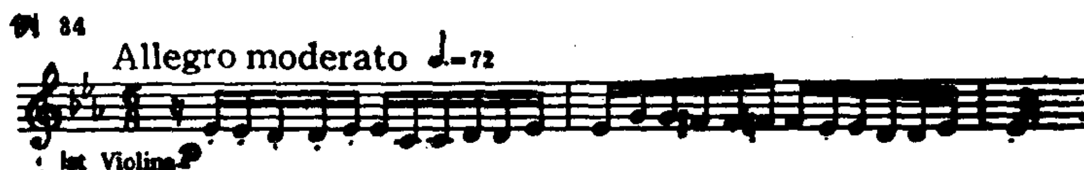
这一主流基本上是浪漫主义的，因此圣-桑斯把他的最享有盛誉而且可能是最伟大的作品第三交响曲题献给弗朗兹·李斯特以为纪念，绝非偶然；李斯特是一位浪漫派的旗手，十九世纪最富革命精神的志士之一，对法国音乐(部分地通过圣-桑斯)起了解放和促进的作用。在十九世纪结束之前，不仅是法国音乐生活重新焕发了青春，而且圣-桑斯和他的同行们的作品在国外也越来越受到赏识，因此到1900年时，法国已经在国际上执音乐先锋之牛耳。

圣-桑斯的第三交响曲是应伦敦爱乐协会之请而写的，于1886年5月19日由该乐团首次公演，圣-桑斯指挥。尽管它有着法国传统的以及似乎理应是古典主义的或新古典主义的特点，它却是一部浪漫主义的作品，具体表现为：在曲式上它把传统的四乐章归并为两个乐章；乐章之间有着内在的主题联系；还表现在它的主题变换的技巧、色彩绚丽的配器、旋律与和声的热切紧张

以及它在风格上的那些足以与舒柏特、李斯特以及甚至是瓦格纳媲美的细节。

圣-桑斯本人说过，这部交响曲“原则上包含传统的四乐章，但第一乐章的发展是踟蹰不前的，实际上是Adagio乐章的一个引子，而Scherzo也以同样的方式成为末乐章的前导。”

Ⅰ、Adagio, Allegro moderato, Poco adagio 缓慢的引子使人忆起瓦格纳《特里斯坦与伊索尔德》第三幕的引子中那种悲哀的紧张；引子的一个由木管奏出的主题将在Allegro moderato中得到发展，Allegro moderato开始时弦乐器的喃喃细语颇有舒柏特《未完成交响曲》开端处的情趣。但两者并非近似得令人感到不自在。这一主题在整部交响曲中多次重现，但每次出现的形态不同：



第一小提琴

1 = ♭E 6/8 011771 166771 | 133♯22♮2 211771 | 1

在这一音型之上我们很快就听到引子中的木管主题以较快的速度重现。

圣-桑斯在为伦敦首演所作的乐曲解释中写道：“在短小的发展中，两个主题同时呈示，然后第一主题以独特的方式重现，由乐队全奏，但为时很短。起始主题的第二个变体中不时出现引子的似泣似诉的音调。各种各样的插段使情绪逐渐平静下来，从而为
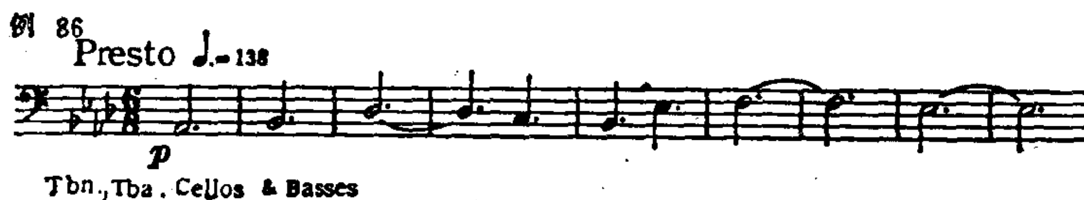
降 B调Adagio作好准备。极其安谧沉思的主题由小提琴、中提琴和大提琴奏出，以管风琴的和弦为之烘托：

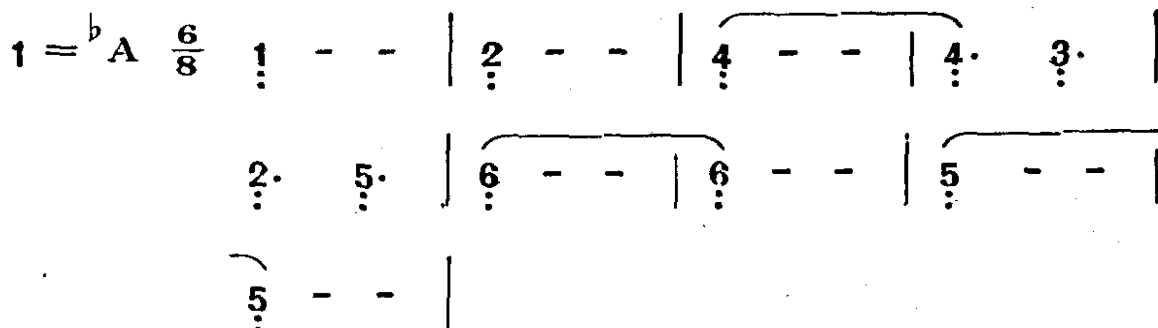




第一乐章结束在一个具有神秘色彩的尾声上，在这里可以听到降D与e小调和弦交替出现。

Ⅱ、Allegro moderato；Presto；Maestoso 第二乐章以弦乐与定音鼓奏出的一个咄咄逼人的迭句开始；接着是第一乐章第一主题的又一个节奏性变体。作曲者说过，在这个变体中“渗入的幻想的气质，在Presto段中赤裸裸地表露出来。钢琴上风驰电掣般的琶音和音阶由乐队的切分节奏加以陪衬，而且每次都用不同的调性（F，E，降EG，）。Allegro moderato重复之后是第二个Presto；但这个Presto刚刚开始，就听到一个新的主题，庄重、严肃（长号、大号、〔大提琴〕、低音提琴），与前面的幻想性音乐形成强烈对比：





接着是一场争夺优势的拼搏；争斗的结果是，那不安宁的、凶神恶煞的因素败下阵来。新的乐句向着乐队的高处翱翔，并在那里（犹如在万里晴空之中）静止停留。

"第一乐章起始主题的隐约回忆之后，C大调 Maestoso 宣告这一恬静崇高的思想即将取得胜利。完全改观的第一乐章起始主题现在由弦乐器分奏和钢琴四手联弹奏出，并由管风琴重复，气势雄浑如乐队全体出动。一个灿烂夺目的尾声结束了全曲，在这里，起始的主题最后一次变形，采取了小提琴音型的形式。"

圣-桑斯第三交响曲的配器是短笛一、长笛三、双簧管二、英国管一、单簧管二、低音单簧管一、大管二、低音大管一、圆号四、小号三、长号三、大号一、三角铁、钹、大鼓、定音鼓、管风琴、钢琴（四手）以及惯用的弦乐组。

吴 佩 华译

阿诺德·勋柏格

(Arnold Schoenberg)

1874年9月13日生于维也纳，1951年7月13日卒于洛杉矶。

钢琴协奏曲，Op.42

本世纪引起最多争论的这位问题音乐家就其本质来说是位保守主义者，这可能吗？但过去和现在都有许多崇拜者深信勋柏格确是这样一个人；而勋柏格本人在他写的《人总是怀念〔初恋〕》一文中承认他对于自己的早期浪漫主义风格眷恋难舍，甚至在成熟年代他也时时耽于这种怀旧之情。“对我来说，”他补充道，“风格上的这些差异无关宏旨．我不知道我的作品孰优孰劣，我一视同仁地喜欢它们，因为我创作它们时我是爱它们的。”

某些信徒比这位十二音大师本人更为牢守信念，在他们看来，偏离笔直的十二音狭道就是对他的革命理想的背叛．他们断定大师已被美国的声色犬马所俘．（勋柏格于1933年移居美国。）

这样的解释未免过于简单．勋柏格可不是这样一个幼稚单纯的人．这首协奏曲中，勋柏格的风格在一定程度上是柔和醇美的，但也不能说这完全是由于他最终定居的加利福尼亚的气候明媚宜人．

无论原因是什么（原因可能不计其数），无论有什么特殊情况，勋柏格到美国后不久就确实创作了一些承认传统调性的、某

些评论家认为从中可以找到明显的调性踪迹的作品，如这首钢琴协奏曲。（为了公正必须补充说明，勋柏格于1947年给雷奈·莱博维茨①的信中几乎愤怒地写道："我不知道在钢琴协奏曲中何处表达了调性。"）

然而勋柏格的这首钢琴协奏曲有着奇特的勃拉姆斯式的音响，这就意味着，和其他作品相比，普通音乐爱好者更易于理解，它的旋律、节奏、甚至和声风格和勋柏格的中期作品相比，也是他们更为熟悉的。这首协奏曲是在他的反传统事业的最后十年中写成的，对勋柏格来说，它不仅是保守，完全是复古。

我们当然知道这种复古倾向是许多著名大师晚期风格的显著特点。莫扎特、海顿、勃拉姆斯都是如此。威尔第在晚年曾大声疾呼道："转向古风是一种进步"；他以一首赋格曲（《法尔斯塔夫》终场中的"在整个世界"）来结束他的歌剧事业。在莫扎特、海顿、贝多芬、勃拉姆斯、威尔第身上，这都没有什么可使人大惊小怪的。但是在勋柏格身上呢？在这位令人生畏的革命者、这位嘈杂音响（要不就称之为"无调性"）的高僧、这位音乐中起破坏作用的魔鬼，这位被认为是"十二音体系"的发明者的身上，又怎样呢？

勋柏格的钢琴协奏曲中可以听到勃拉姆斯的痕迹，这并不使人感到很惊奇，我们只要回想一下，柏格勋生长在勃拉姆斯备受尊崇的维也纳，勋柏格本人也是崇拜者之一，直到勋柏格二十三岁，勃拉姆斯仍在维也纳生活并很活跃，这样，也就不足为奇

① 雷奈·莱博维茨（René Leibowitz，1913—1972）波兰籍法国作曲家、音乐学家、十二音体系的拥护者。

了．我们大多数都倾向于认为勋柏格属于瓦格纳阵营，而勃拉姆斯阵营和瓦格纳阵营确实是不共戴天的仇敌．但是再重复一遍，勋柏格不是那样一个单一的人．

勋柏格创作钢琴协奏曲的直接诱发因素似乎出自一个不能尽信的来源：奥斯卡·勒万特①，一度曾是他的学生的勒万特在《一个健忘者的回忆录》一书中写道，他请勋柏格创作"一首钢琴小曲"．勒万特显然预付了现款，勋柏格对此甚为满意．勒万特继续写道："我回到纽约后曾和勋柏格通信，突然这首钢琴小曲在勋柏格的头脑中燃烧炽烈，他决定要写一首钢琴协奏曲．他寄给我一些最早的草稿，我的姓名或姓名的缩写字母可能被他用在主要音列中．但是我并没有打算请他写钢琴协奏曲，同时，汉斯·艾斯勒承担了替勋柏格谈判的角色．除了其他种种条件外，费用增加到巨额，我得到保证，付出这笔巨款后，作为被呈献者，我可以流芳百世"．

由于种种原因勒万特最后撤消了协定．他书中提到几年后与勋柏格的会面，"在一阵友好的寒暄中，我说：'我还欠你一些钱，'勋柏格点头表示同意，我就给了他一张支票．对于这整个事情他显得非常高兴．其实我并不欠他什么钱，这只是想改善情况的一个借口．"

按照勋柏格本人在草稿上所记，他于1942年7月5日开始创作此曲．写完的总谱上所标的日期是1942年12月26日．世界首演是全国广播公司的广播演出，由列奥波得·斯托考夫斯基担任指

① 奥斯卡·勒万特（Oscar Levant，1906—1972）美国钢琴家、作曲家．

挥，独奏者是爱德华·斯托伊尔曼①。

这首协奏曲共分四乐章，但演奏时并不间断。勋柏格在写给奥斯卡·勒万特的一封信中简略地说明了各个乐章。

生活是如此轻松安逸

突然爆发了憎恨（presto 𝅗𝅥 =72）

情况严重可怕（Adagio）

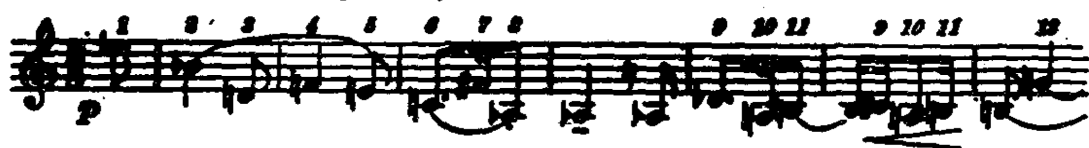
但是生活继续前进（Rondo）

这首钢琴协奏曲和勋柏格1923年以后所写的大多数作品一样，以一个音列(或“一套”音、“一系列”音)为基础，音列由半音音阶中的全部十二个音组成，它们按照特殊的顺序编排。听觉往往难以辨认这样的音列，即使专业音乐家的耳朵也是如此。但这首钢琴协奏曲是个例外，在协奏曲中勋柏格把基本音列作为主题，也就是说，这是条可以辨认的旋律。第一乐章刚一开始我们就听到它，它是一条在协奏曲的整个过程中经常重复出现的旋律，往往有所改变，有时只用它的片段，有时是原形。

Ⅰ、Andante 作品以之开始的基本旋律先由钢琴奏出，没有乐队伴奏：

例 87

Andante（♩.=44，♪=132）



1=C 3/8 ♭3 | ♭7 ♮2 | ♮4 ♮3 | ♮1·4♭6 | ♭6 0♭6 | ♭2·♮6♮7 |

7♯1 ♮6·♮7 | ♮7 ♮5

① 爱德华·斯托伊尔曼（Eduard Steuermann，1892—1964）波兰籍美国音乐家，曾从布佐尼学习钢琴，从勋柏格学习理论。

这一基本旋律或基本主题含有一个完整的十二音音列。在总谱上勋柏格并没有把这些音编号，这里加上了号码用以说明勋柏格在旋律中如何结合音列。某几个音符上未标号码，它们是重复的音，第十一号和第十二号之间重复几个音，这按照严格的十二音理论来说，特别"不合正统"，但勋柏格所遵循的是他的艺术冲动，而不是僵死的规则。基本旋律仍在钢琴独奏的右手声部中继续着，接连用三种变化：先是倒行及上下颠倒，其次是倒行，最后是简单的上下颠倒形式。

钢琴家把音列的四种基本形式逐一弹完后，旋律由第一小提琴接了过去，再一次用四种基本变体奏出，但现在钢琴声部中是次要的对应旋律。
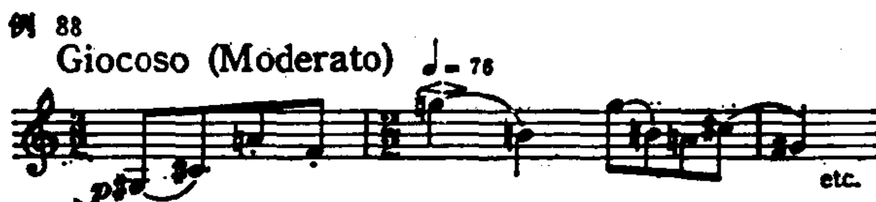
迄今为止重点是在旋律上，但现在旋律碎裂成微小片段，先在钢琴中，后在乐队的各组乐器中出现。随着乐曲的展开，谱例中的开始旋律又回来了。由加弱音器的第一小提琴极轻地奏出。第一乐章结束时圆号、钢琴、钹、木管同奏颤音，形成尖锐的高潮。谐谑曲紧接着进入，没有任何间断。

Ⅱ、Molto allegro 第二乐章有着传统谐谑曲的一切特性，然而勋柏格並不把它叫做谐谑曲。正主题是个向上跳进的音型，先由低音提琴奏出，然后由一个奇特的下行音型来应答，它的乐队色彩异乎寻常，用弓背演奏的中提琴、大提琴(col legno)再加上小鼓、木琴和加弱音器的圆号。

在对比性的中间部分Poco tranquillo之后，原来的谐谑曲素材重现。谐谑曲乐章和第一乐章一样，结束时有个响亮的高潮并突然刹住，不停顿地进入下一乐章。

Ⅲ、Adagio　这个慢乐章又恢复了把重点放在旋律上的做法，但这次是对位式旋律，也就是几条抒情曲调同时交织在一起。这个对位段落突然爆发为一个钢琴华彩段，它组织得如此严密细致，几乎构成一个完整的对比性中间段落，然后adagio的正主题再现。这一乐章和前两个乐章相似，结束时依然有响亮的高潮和急刹车，但这次有个华彩段似的钢琴独奏段落作为到下一乐章的过渡。末乐章紧跟着进来，没有间歇。

Ⅳ、Giocoso（moderato）末乐章是个按照莫扎特和海顿的传统写成的活泼的回旋曲，至少在曲式上是如此。也就是说，一开始立即由钢琴独奏来宣示如下的叠句：



1＝C $\frac{3}{2}$ #5 #1 ♮6 4 | $\frac{2}{2}$ ♮5 ♮7 5 ♮7 ♮6 #1 | #5

接着是由音列的各式各样片段组成的一个简短的对比性插部，以后回旋曲的叠句重新出现，这次在第一小提琴中。第二对比性插部相当长，其中出现慢乐章和开始乐章的几个主题。随后又是叠句的一个部分，这次是钢琴在低音区中的独奏。整首协奏曲以回到第一乐章的开始旋律作为结束，旋律仍以四种基本形式出现，但现在重新配器，风格庄严宏伟。这样强调整首乐曲的旋律统一后，出现一个华丽的紧接和应的收尾，令人回想起末乐章中的片段，结束时摘引了叠句的前五个音，犹如一个动机音

型。

勋柏格钢琴协奏曲的总谱要求：短笛一、长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二。圆号四、小号二。长号三、大号一、定音鼓、铃、锣、钹、木琴、钢琴、大鼓、小鼓以及传统的弦乐组。

乐队曲五首，Op.16

在本世纪的最初十年中，阿诺德·勋柏格的《乐队曲五首》为我们展开了一个奇特的、新的美之世界，现在它似乎已不再是那么怪诞莫测，然而它确实显得更加美妙动人。我们现在知道，这五首乐曲除了它的优美动听之外，还可能是本世纪上半叶的乐队音乐中的最有影响的转折点，从长远观点来看，它甚至比斯特拉文斯基的《春之祭》那样的天才作品影响还要大。因为《春之祭》虽然有着固有的动力，醉人的刺激和辉煌的效果，但它在种种方面是演变的结束，而不是开始。

从另一方面来说，勋柏格的影响更像一枚埋在地下尚未引爆的炸弹。音乐家们都知道那儿有一枚炸弹，从而引起了激烈的争辩。但是随着岁月的消逝，许多人得出结论说，这终究是一股不值得任何人过于认真对待的力量，除非是勋柏格的信徒。

但是二次大战后，这枚炸弹确实出乎意外地爆炸了。突然间铁幕这边的严肃的年青作曲家仿佛无人能逃脱或希望逃脱勋柏格的风格和技巧的影响，勋柏格和他的两个主要信徒安东·韦柏恩和阿尔本·柏格对整整一代新听众和专业音乐家（连铁幕以东的那些人也在内）显示出不容置疑的诱惑。柏格的《沃采克》又像二十

世纪二十年代那样，开始在欧洲各歌剧院中轮流上演，到巴黎、伦敦，最后到历史悠久的大都会歌剧院，在那里的演出出乎人们意料，极受欢迎。至于韦柏恩，指挥兼评论家罗勃特·克拉夫特曾公正地宣称，在本世纪中期大多数最年轻的西欧作曲家都认为他们的时代是"韦柏恩时代"。

兴德密特是否姗姗来迟地渴望成为勋柏格或韦柏恩的弟子，这并无记载可查；但是久已被认为和勋柏格的音乐处于对立极的年长的伊戈尔·斯特拉文斯基，却把勋柏格和韦柏恩的一些特性手法结合到他自己的风格中去，并且一反常态地对两位作曲家的天才作公开热烈的赞扬。

勋柏格的影响的姗姗来迟的胜利与二次大战后表现主义的复活同时并行，表现主义运动首先在视觉艺术和文学中成形，那正是勋柏格塑造他的革命音乐风格的时候。

那是多么狂暴然而硕果累累的年月啊！1905年，"野人"或野蛮派画家在巴黎举行盛大的首展。1906年，桥社的画家们在德累斯顿灯具厂的陈列室中举行了展览会。1907年毕加索画了他的原始派杰作《阿维尼翁的贵族小姐》，整个的立体派艺术运动有时可追溯到这幅画上。1908年勋柏格的《钢琴曲三首》，作品第11号和《乐队曲五首》摆脱了传统的调性。翌年，1909年，韦柏恩在维也纳创作了《乐队曲六首》，斯特拉文斯基的《彼得鲁什卡》由迪亚吉列夫的俄罗斯芭蕾舞团在巴黎举行首演，在慕尼黑成立了新艺术联合会，著名的蓝骑士小组即将从中脱颖而出。勋柏格深受蓝骑士画家的吸引，参加他们一起，并于1911年在他们的第一次画展上展出了自己的绘画，同时展出作品的有瓦西里·

康津斯基①、弗朗茨·马尔克②、亨利·卢梭③这样的人。第二年，1912年，勋柏格的《乐队曲五首》由亨利·伍德爵士指挥，在伦敦的消遥音乐会④上作世界首演。

今天，令人惊奇的是：在这五首乐曲中勋柏格以完善的技术精心调配的细腻色彩，听上去多么富于浪漫主义气息。它们是明显的情调音乐，是用十九世纪最优秀的浪漫派传统写成的。1912年在伦敦首演时，各个乐章并无标题。但是，1914年在伦敦再次上演时，节目讲解者罗莎·纽玛奇夫人说服亲自指挥演出的勋柏格给每一乐章加个标题。他给它们起名为《预兆》、《过去的岁月》、《变化着的和弦》、《突变》、《必需的宣叙调》。后来他把《变化着的和弦》改成更富于联想性的《湖畔的夏日之晨(色彩)》。

这首乐曲听上去仍然多么难懂啊，尽管恩奈斯特·纽曼⑤在《音乐时代》上发表的友好的评论中可能对这些新的副标题作了评述，但他也承认他对此曲连最模糊的理解也没有，然而从他的写作方式来看，他显然是事先研究过总谱的。纽曼确实怀疑作曲者当时"也许是世上唯一知道音乐企图暗示什么的人。"这部作品对于纽曼先生的富于同情的听觉说来，"颇像我们打电话时有

---

① 瓦西里·康津斯基（Wassily Kandinsky，1866—1944，）俄罗斯画家、作家。抽象派艺术运动的领导者，蓝骑士小组的发起人，俄罗斯科学艺术科学院和文化艺术学院的创建者。著有《蓝骑士》一书。1933年起定居巴黎。

② 弗朗茨·马尔克（Franz Mark，1880—1916）德国表现主义画家，慕尼黑新艺术联盟会的成员。作品曾在法，德，俄、美等国展出，一次大战中阵亡。

③ 亨利·卢梭（Henri Rousseau，1844—1910）法国原始派画家，该学派的倡导者，其作品对立体派艺术家影响巨大。

④ 消遥音乐会（Promenade concert）指厅内无座位，听众站立而听，听时可走动的音乐会。

⑤ 恩奈斯特·纽曼（Ernest Newman，1868—1959）英国音乐评论家及作家。

时所体验到的，在一片不相干的噪音中偶然冒出来一两分钟的清晰的交谈，就像一列火车驶进又黑又臭的隧道后，又来到了阳光下似的”。

现在，电话通话越来越清晰了，这首一度被认为是嘈杂之声的乐曲中，也有很多地方越来越清楚。1949年勋柏格修改了《五首乐队曲》的配器，供他称之为“正常规模”的乐队演奏。

Ⅰ、《预兆》以下面的主题为基础，乐曲一开始立即先由加弱音器的大提琴再由单簧管奏出：

例89

Molto allegro ♩.＝88

Cello p　sfp　Cl. p

1＝C. 3/8　0·3 4 | 6··#5 6 | 6 #i | 0 b7 | 7 6#526 |

这一乐章中几乎没有一小节不是以某种方式从这一基本主题中演变出来的。它的曲式广义而言是由一个引子和一个发展部分组成，引子以自由的狂想式发展着基本主题，随后的精致的对位式展开部分开始时是自由赋格的风格，后来用紧接和应、扩大等等极为高超的手法来达到顶点，这些手法都是用来增加高潮的表现紧张度的。

Ⅱ、《过去的岁月》。这一沉思抒情的乐章基于一个由五个音符构成的动机音型般的主题，它在乐章刚开始时就由一把加弱音器的大提琴宣示出来。像第一乐章一样，初次聆听此曲的人还是不

要试图去领会那些复杂的对位为好，只要听听往往是极其精致细腻的音色结合，比较简单的旋律线条及丰富的和声支撑就行了。

Ⅲ、《湖畔的夏日之晨（色彩）》。这一乐章几乎全部在描写由缓慢变化的和声色彩与乐器色彩形成的情调。实际上没有传统意义的主题、旋律或对位。

Ⅳ、《突变》（Peripetia）。勋柏格在这里用这个字作为名称，是用它的古典希腊意义，表示命运的逆转”，还是按照该词的较为随便的德语用法，仅指情节的结局，这不很清楚。无论是哪种情况，音乐非常戏剧化，速度织体和情绪起伏波动比较突然，最后上升至尖锐的高潮。

Ⅴ、《必需的宣叙调》。勋柏格希望这一标题能给人以何种联想，这不大清楚，因为这一乐章似乎和我们所熟悉的任何宣叙调风格都毫无关系。然而，从纯主观的感觉而言，这一章的音乐确实好象有一种奇妙的“说话”的表现特征，也许这就是作曲家心中的宣叙调。最后几小节用细腻的室内乐风格写成，特别亲切感人。目前这首《乐队曲五首》多半用勋柏格于1949年为“正常规模乐队”所改写的缩减稿来演出，编制为短笛二、长笛三、双簧管二、英国管一、降E调单簧管一、A调单簧管二、低音单簧管一、大管二、低音大管一、圆号四、小号三、长号三、大号一、定音鼓、木琴、锣、钹（其中的一面用大提琴弓擦它的边缘以发出颤音）、大鼓、三角铁、竖琴、钢片琴和传统弦乐器。

交响诗《佩利亚斯与梅丽桑德》，Op.5

（Pelleas and Melisande, Symphonic poem）

勋柏格创作这首热情洋溢、感人肺腑的音乐时，年仅二十八岁．虽然他出生在维也纳，并就学（大部分是自学）于该地，他的《佩利亚斯与梅丽桑德》却创作于柏林。勋柏格暂时移居柏林的原因很简单：在保守的维也纳他难以糊口。这两个城市相比起来，柏林似乎活跃些，在专业上更可以有所作为，特别是勋柏格的第一部公开出版的作品，浪漫主义的弦乐六重奏《升华之夜》，作品第4号，是由一个柏林出版商出版的。当柏林歌舞团（恩斯特·冯·沃尔措根[①]于1900年创办，在本特斯剧院内）聘请勋柏格担任指挥时，他接受了邀请。

1901年12月他搬到柏林去了。沃尔措根的歌舞团是件新事物，他试图开创一个我们可以称之为流行艺术音乐剧院的企业，由里夏德·德默尔[②]、弗朗克·韦德金德[③]和沃尔措根本人这样一些主要先锋派诗人和剧作家来提供歌词和台本，音乐主要是由一些名不见经传的作曲家来创作．但是勋柏格也写了《歌舞曲七首》的总谱（从未出版）。除指挥外，他还改编其他人的音乐．但是歌舞剧的演出是如此微不足道，无法满足勋柏格的艺术抱负，报酬又是如此菲薄，难以维持适当的生活。

幸运的是理查德·施特劳斯对这位年青同行的音乐感到莫大的兴趣，他在实际问题上和艺术上都能给以帮助。在经济方面，他推荐勋柏格到柏林的一所主要音乐学校，斯特恩音乐学院担任

---

① 恩斯特·冯·沃尔措根（Ernst von Wolzogen，1855——1934）德国剧作家和小说家，1900年在柏林创办第一个歌舞剧团。

② 里夏德·德默尔（Richard Dehmel，1863——1920）德国诗人，写有剧本多种。

③ 弗朗克·韦德金德（Frank Wedekind，1864——1918）德国剧作家，表现派艺术的先行者。

作曲教师，并安排他于1902年获得一笔可观的李斯特奖学金（由德国音乐总协会发给）。在艺术上施特劳斯也加以促进，指出梅特林克的剧本《佩利亚斯与梅丽桑德》是可以尽情发挥的歌剧主题。勋柏格长时间地认真思考这一歌剧的方案，但最终决定不写歌剧而写一部交响诗。

说来似乎令人难以置信，勋柏格于1902年7月开始创作交响诗时，并不知道在那时（1902年4月30日）德彪西已在巴黎的喜歌剧院上演了他的革命性的《佩利亚斯与梅丽桑德》。(福雷为梅特林克的戏剧所写的配乐已于四年前演出，西贝柳斯的同名作品则将于1905年问世。)勋柏格仅仅用了六个月的时间，于1903年2月28日就完成了这部庞大而复杂的乐曲。

"最初我计划把《佩利亚斯与梅丽桑德》写成一部歌剧，"多年后勋柏格在为这部音诗的广播演出而写的前言中写道，"但是我放弃了，虽然我并不知道德彪西当时也正在写作他的歌剧。我至今仍然懊悔没有实现我最初的意愿。它和德彪西的会有所不同。我也许会失去这首长诗的美妙的芳香，但我可能会使我的人物唱得多些。

"从另一方面来说，交响诗的写作对我是有帮助的，它教我用精确规定的单位来表达情绪和人物，这种技术歌剧也许就不能很好地帮我提高。因此，我的命运显然以远大的预见性在引导着我。"

1903年7月勋柏格回到维也纳，1905年1月26日他在那里指挥了《佩利亚斯与梅丽桑德》的首演。反映是各式各样的。勋柏格后来只记得他的乐曲所引起的轩然大波。"由我本人指挥的首

演……在听众之中，甚至评论者之中造成骚乱。评论的措辞异乎寻常的粗暴，有位评论家建议把我送进疯人院，让我拿不到乐谱纸。”仅仅过了六年，在奥斯卡·弗里德①的指挥下，它获得了巨大的成功，此后再也没有引起听众的愤怒。1915年11月18日在美国由纽约爱乐乐团举行首演，指挥是约瑟夫·斯特兰斯基②。

《佩利亚斯与梅丽桑德》是勋柏格唯一的一部交响诗。在曲式上它和一部四乐章的交响曲相仿，演奏时不中断．勋柏格能够把梅特林克的戏剧形式与传统的交响套曲形式结合起来，这是个惊人的成就。“我试图把剧中的细节都反映出来，只省略了几处，场景的顺序略为更动．也许对于爱情场面的笔墨多了一些，在音乐中往往是这样的。”乐曲的气氛令人联想到瓦格纳的特里斯坦与伊索尔德在其中幽会的繁星当空的花园。

梅特林克的悲剧中吸引勋柏格的正是与《特里斯坦与伊索尔德》中一样的中心主题：带来死亡的爱情，这是显而易见的。勋柏格的音乐中命运（或厄运）动机所起的作用和瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》中的死亡动机一样重要．这一事实就足以证明．瓦格纳的崇拜者会在这部乐曲中听到其他许多和《特里斯坦与伊索尔德》相似之处，但它们从来不是单纯模仿．勋柏格的乐曲的一个惊人特点是和梅丽桑德的妒忌的丈夫戈劳德有关的音乐，旋律极其亲切温暖。

勋柏格的音诗的四个乐章相当于：Ⅰ、剧情的展开（戈劳德
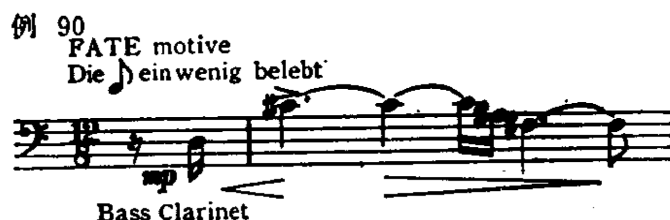
---

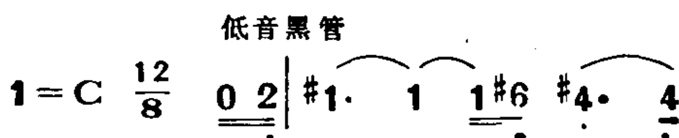
① 奥斯卡·弗里德（Oscar Fried，1871——1941），德国作曲家及指挥，以指挥马勒的作品著称。1934年起移居梯比利斯，任歌剧指挥。

② 约瑟夫·斯特兰斯基（Josef Stransky，1872——1936），波希米亚指挥。1911年起继马勒之后任纽约爱乐乐团指挥，对该团作出贡献。
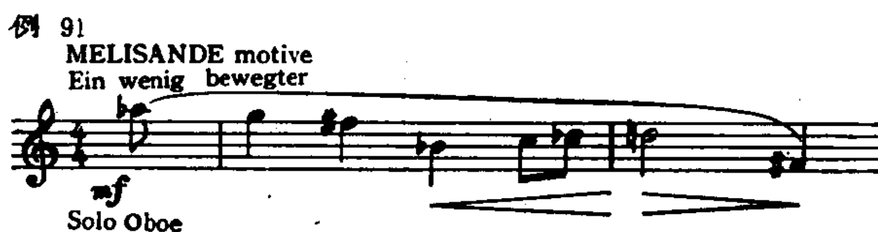
发现梅丽桑德在森林中，她和佩利亚斯的初会以及她对他日益钟情）；Ⅱ、二人的爱情的增长，戈劳德的怀疑（喷泉旁、古堡塔楼和地窖的场景）；Ⅲ、佩利亚斯和梅丽桑德的离别场景和爱情场景；Ⅳ、梅丽桑德之死。

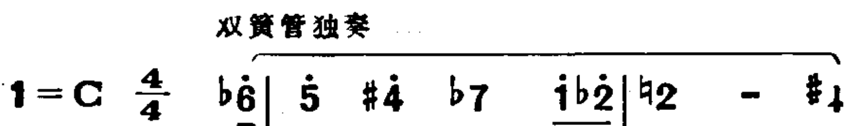
Ⅰ、勋柏格的呈示部以一个缓慢的引子开始，相应于梅特林克剧中开始的森林场景，戈劳德亲王在那儿发现梅丽桑德在池畔哭泣。立刻我们就听到（在色彩阴暗的低音单簧管中）简短的命运主题，它在整首乐曲中以多种姿态反复出现：





在森林音乐的阴暗背景上，独奏双簧管勾划出梅丽桑德的如泣如诉的动机：
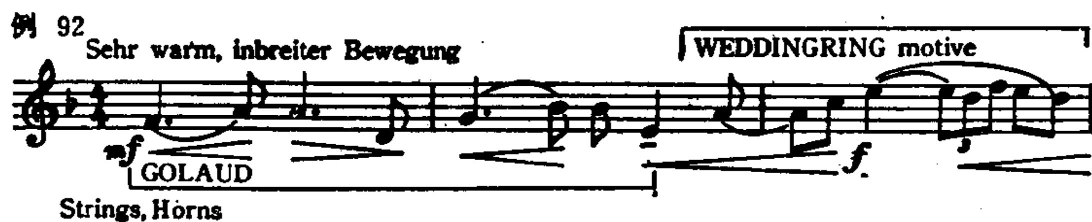




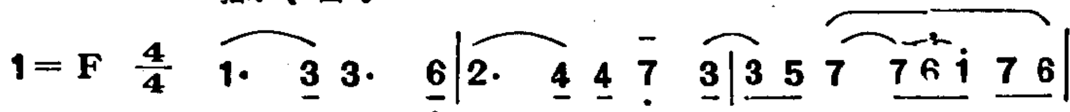
勋柏格紧接着就用一段富于模仿的经过句来重复并发展这一动

机，几乎每件乐队乐器都把它演奏一遍，这就肯定能使我们记牢梅丽桑德动机。在梅丽桑德主题消失之前我们听到音乐中暗示出那个刻划戈劳德的更为精致的主题。

完整的戈劳德主题是在第一乐章正文的开始处初次出现的。这是一个复杂的主题，发展热烈，一个和结婚戒指有关的旋律片段把戈劳德的旋律加以延伸，戒指旋律也许暗示戈劳德是个热爱妻子的丈夫：

例 92

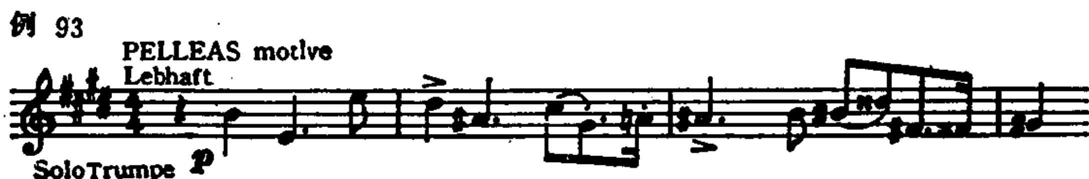




小提琴中的梅丽桑德主题与大提琴中戈劳德旋律的结合令人更深一步地联想到他们的婚姻。定音鼓中的滚奏声和沉重的铜管乐器中的命运主题的险恶爆发突然中断了结合起来的旋律，这导至一个尖锐的高潮，这时，六只圆号嘹亮地奏出结婚戒指动机而高音木管乐器仿佛在那里啸叫着命运主题。

情绪的突然转变导入了佩利亚斯主题，勋柏格说它的性格是"青春焕发英勇豪迈。"这一主题由加弱音器的小号独奏开始：

例 93
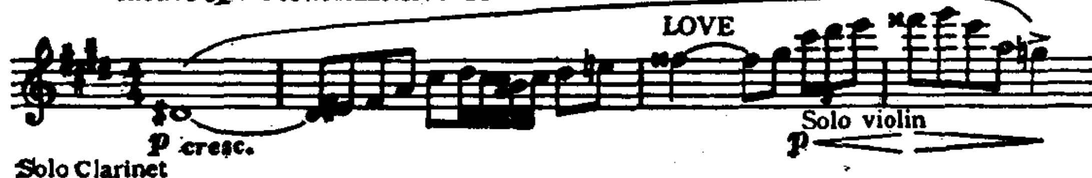


小号独奏

1＝E $\frac{4}{4}$ 0 5 1· i | 7 #4· 63·♮4 | #4· 5 #5#7 2·#2 | 3

佩利亚斯主题和戈劳德主题一样，长而复杂，结束在一条差不多由整个弦乐组唱出的穹形的、思念性的旋律上。这一呈示部的几个主要主题由一条欣喜若狂的上行旋律来结束，它先由独奏单簧管奏出，再由独奏小提琴接过来，继续向上，高高越过高音谱表：这是梅丽桑德的爱之觉醒动机：

例 94



单簧管独奏

1＝E $\frac{4}{4}$ 7 - - - | 7#1 2 4 6 76#56 7♮i |

小提琴独奏

#2 - 2 3 671 | #2314 ♭3

Ⅱ、第二乐章大致相当于一部交响曲的谐谑曲乐章，剧情在这里继续进展。一开始是佩利亚斯和梅丽桑德在喷泉旁的一场，梅丽桑德正在玩弄她的结婚戒指，把它抛上去，再用手接住。轻巧颤动着的长笛及其他高音木管乐器使人联想到水光粼粼和阳光明媚的景色。在这里，结婚戒指动机起着重要的作用，佩利亚斯动机也同样如此。在梅特林克不得不用连续两场来描绘的地方，勋柏格只要在这一场内加上一笔。结婚戒指从梅丽桑德的指上滑

下，落到水中．就在这同一时刻（我们知道，在戏剧中是下一场），驰马穿过森林的戈劳德由于马不知为何失惊，把他摔了下来．作为一个作曲者，勋柏格把骑马穿过森林和梅丽桑德用戒指做危险的游戏这两个情节结合起来．二者达到一个同一的高潮，戈劳德主题的被严重歪曲的变形在长号和大号上跌跌撞撞地下行，並时时被定音鼓的粗野的击声所点断．

音乐场景变换至描写黄昏，当佩利亚斯经过时，梅丽桑德坐在塔楼窗口梳理她的金色长发．梅丽桑德动机的几种同时的变形和独奏大提琴中的佩利亚斯主题以及独奏单簧管中的梅丽桑德的爱之觉醒主题结合着进行．竖琴中的洋洋泼洒声和高音弦乐器中的碎弓声令人更深地体会到这一时刻的魅力．这一场面以一个描写戈劳德的妒心的动机突然结束．

第二乐章结束时是戈劳德和佩利亚斯去古堡下面的阴湿的地窖．勋柏格写道："戈劳德把佩利亚斯带到恐怖的地下墓地时，乐曲的音响在许多方面是值得注意的，特别是由于这是在音乐文献中首次应用前所未见的效果：长号的滑音．"短短的过渡导入第三乐章，其间没有中断．

Ⅲ、整个第三乐章相当于一部交响曲的慢乐章，它所描述的是花园中的夜景．佩利亚斯的告别很快就发展成一首爱情二重唱，它以戈劳德刺杀佩利亚斯以及梅丽桑德受伤为结束．加弱音器的第一小提琴奏出一条长长的旋律，描写佩利亚斯和梅丽桑德二人初次公开地承认彼此的爱慕，这条旋律是新的，然而它仿佛和戈劳德主题神妙莫测地关联着，这部引人入胜的作品的一个矛盾之处是：动听的戈劳德主题不仅是全曲中最突出的旋律，而

且它仿佛渗透在佩利亚斯和梅丽桑德的整个爱情场景中。爱情音乐当然包括佩利亚斯的和梅丽桑德的动机，它在命运动机结合着结婚戒指主题的零星片断作再次猛烈爆发时到达悲剧性结尾。随着音乐的消失，我们可以听到佩利亚斯主题的象征性的破碎的变形。

Ⅳ、交响诗的结尾相当于一部四乐章的交响曲的末乐章和梅特林克的戏剧的终场。梅丽桑德的死亡一场以乐队中的低音乐器奏出的很长的持续音为基础，在此之上木管的悠长的下行线条变得越来越轻。最后，梅丽桑德的爱之觉醒主题在独奏小提琴的虚无飘渺的音色中徐缓上行，仿佛溶解在稀薄的空气中。一个悲伤的尾声把梅丽桑德主题带了回来，但是最后几页中占主要地位的是戈劳德的温暖的旋律，它甚至渗透在最后的哀伤的终止中。

勋柏格的总谱要求编制庞大、乐器品种繁多的乐队：短笛二、长笛三、双簧管三、英国管二、降E单簧管一、A和降B单簧管三、低音单簧管二、大管三、低音大管一、圆号八、小号四、长号五、大号一、竖琴二、定音鼓、大鼓、大的响弦鼓、锣、钹、三角铁、钢板钟琴、第一和第二小提琴各十六把、中提琴十二把、大提琴十二把、低音提琴八把。

一个华沙幸存者，Op.46

（A Survivor from Warsaw）

勋柏格《一个华沙幸存者》的部分内容基于纳粹在华沙犹太人区的灭绝人性的屠杀后的幸存者向他描述的亲身体验。勋柏格自己写的英文歌词（只有纳粹上士的几行是德文，作品结束时是

希伯来语赞美诗《听啊，以色列》。音乐以一个十二音序列为基础，它是一个老式的主题，用来作为象征，以强调勋柏格的天性中及他的艺术中的宗教方面正在日益加强。

《一个华沙幸存者》是接受库塞维茨基音乐基金会的任务而写，完成于1947年9月23日，由新墨西哥州阿布奎基市立交响乐队于1948年11月4日作世界首演，指挥是库尔特·弗雷德里克。

在主题与变奏这种形式中，先出现变奏，而变奏以之为根据的主题直到结尾才呈示出来，这实属罕见。勋柏格此曲就是这样，在最后才显示他的音列的基本形式，在那里这一音列作为希伯来赞美诗的开始旋律。实际上在此之前的每条旋律都是以这种或那种形式从赞美诗的基本哲学概念和音乐概念中演变出来的。就象诗歌中的半谐音、韵脚和隐喻的相互微妙关系一样，勋柏格的乐曲的几个段落之间往往有隐伏着的联系，毫无疑问，它们对于能接受此曲的听众起着（至少是不自觉地）有力的影响。

开头的小号音型就像吹走音的军号声的四个音，然后是第二小号中的倒影式回声，它们都是从基本音列的头四个音演变而来的，这四个音也就是希伯来赞美诗的前四个音：

例 95



第一、第二小号

1=C $\frac{4}{4}$

0 #4 ♮5 ♮i ♭6 - -

0 0 ♭i ♭7 ♮4 ♮6 -

它们可以被联想为剧情开始时的不祥的起床号．关于其他的主题方面的联系，这里只要提两个就足够了。在歌词的第一段中，讲述者说到“多年来，置之脑后的古老的祈祷——被遗忘的信经”时，圆号轻轻地先现最终的赞美诗曲调：

例 96

Meno mosso (♩=63)

pp

1st Horn, muted

第一圆号（加弱音器）

1＝C 4/4 ♭7 | ♭7 - ♮7 ♮3· | 0♮3 ♮1· ♭6 0 0♭6♮1 |

♭6 - ♮5 - |

歌词的第四段中，唱到“……重重地鞭打，这么重以致我站不住而摔倒了”时，大提琴轻柔地勾划出赞美诗的开始乐句的倒影变形：

例 97

Meno mosso (♩=50)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

p *sf*

Cellos

大提琴
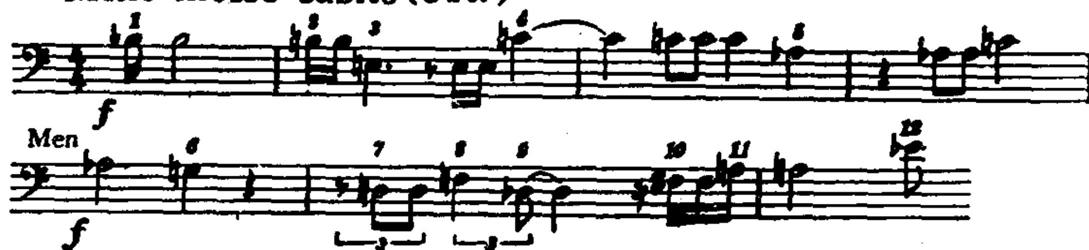
1＝C 4/4 ♮5 ♯4· ♯1♮4 4♮66 | 6♭7 0♭7♭3 3♮1♮3 0♮7 |

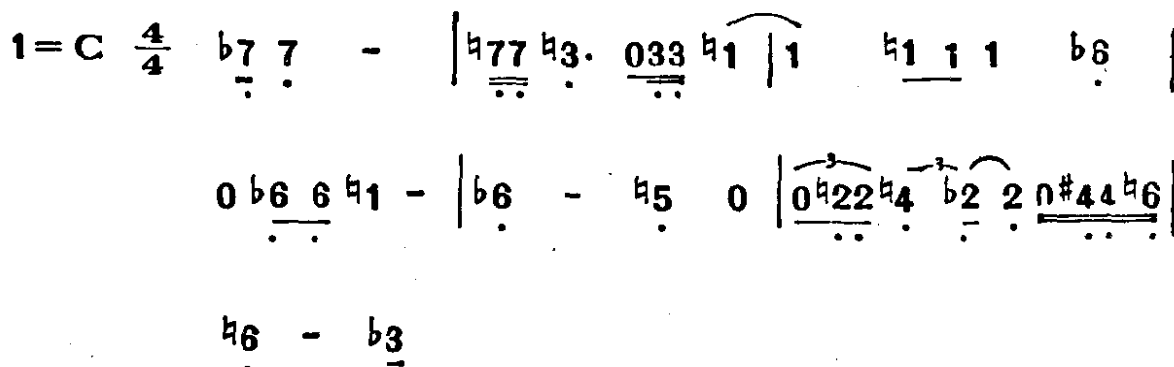
♮7 ♯5 ♮2

勋柏格的基本音列，从更为传统的意义来说，也就是他的正

主题，是结尾的赞美诗的基础，它由合唱队演唱，并以长号来加强

例 98





这部乐曲的最重要的指南是它的歌词本身，歌词多半是用一种风格化的语调，即说唱来表达，多种多样的记谱法用来标出节奏和抑扬。

“我不能件件都牢记在心。我一定很长时间失去知觉；我只记得那宏伟时刻，他们仿佛早有安排似地一起放声歌唱那多年来置之脑后的古老的祈祷——被遗忘的信经。

“但是，我怎么会到了地下，在华沙的下水道中生活了这么长的时间，已丝毫回忆不起。

“象往常一样，一天开始了。天还没亮就吹响起床号，不论你昨晚是通宵熟睡还是由于忧虑而彻夜未眠；你都得出来；你的孩子、妻子、父母亲都已和你隔离，你不知道他们遭到了什么，

你怎么能安然熟睡呢？

“他们又大声喊叫：‘快出来！中士要发火了！’众人出来了：有人蹒跚拖沓，这是那些老态龙钟、病体奄奄的人，有人神经紧张动作迅速。他们都怕那位中士，他们尽量赶快。没有用！太吵闹、太嘈杂、太混乱，而且还不够快！

“中士喊道：‘注意！立正！怎么，是自己站好还是要我用枪托来帮忙？好啊：如果你们一定要的话’。

“中士和他的部下鞭打每个人：无论年青还是年迈，身强力壮还是疾病缠身，有罪还是无辜；听到呻吟声、哀叹声，令人心痛欲绝。

“我听到了这声音，虽然我自己被重重地鞭打，这么重以致我站不住而摔倒了。我们这些倒在地上起不来的人，又遭到没头没脑的鞭笞。

“我一定是被打昏了。我听到的下一句话是一个士兵说：‘他们都死了！’。于是中士命令把我们弄走。

“我半死不活地躺在一边。万籁俱寂，只有恐惧和痛苦。然后我听见中士喊：‘报数！’

“他们开始缓慢地、不整齐地报：一、二、三、四。‘注意！’中士又叫嚷道：‘快点！重报！一分钟之内我要知道，我把多少人送进了煤气间！报数！’

“他们又重新开始，先是慢的：一、二、三、四，越来越快，最后快得声音如野马惊跑，突然，在这阵乱嘈嘈的声音中，他们开始唱《听啊！以色列》。”

合　　唱

"听啊！以色列，主是我们的神，主是唯一无二的神。你要全心全意地用你一切力量来爱你的主、你的神。我在今天所命令你的这些话，你要牢记在心。你要常常用它们来教导你的子女，你坐在家中，走在路上，躺在床上，从床上起来时都要谈论它们。"

《一个华沙幸存者》的总谱除需要一个讲述者和男声合唱队外，还要用短笛一、长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号三、长号三、大号一，编制很大的打击乐器组，包括木琴、铃、钟琴、军鼓、大鼓、定音鼓、钹、三角铁、铃鼓、锣、响板、竖琴，以及传统的弦乐器组。

乐队变奏曲，Op.31

这部《乐队变奏曲》作品第31号是勋柏格的艺术演变中的一个里程碑。这是勋柏格用他的新的"十二音作曲法"所创作的第一部供编制完全的乐队演奏的作品。由于勋柏格对于许多杰出音乐家有着巨大的影响，因此他的发展中的里程碑也就是二十世纪交响音乐发展的里程碑。

勋柏格和其他十二音作曲家都曾多次强调指出，对听众来说，要能欣赏音乐，完全没有必要从技术上掌握十二音方法中的任何东西。然而，认识到这一方法首先是在室内乐中演化出来的，还是有所启发的。这一事实是在勋柏格从前的学生欧文·斯台恩[①]对他所作的一篇访问记中透露出来的，这次访问在《变奏

①欧文·斯台恩（Erwin Stein，1885——1958）奥地利籍英国指挥和编辑。曾任维也纳的环球出版公司、伦敦布塞和霍克斯公司编辑。

曲》完成后仅仅两星期。访问记发表于1928年10月号的《指挥台与指挥棒》杂志上，斯台恩在访问一开始就问勋柏格，为何过了这么多年他才再写一部乐队作品：

"勋柏格：说实话，我最近的乐队作品是作于1913——1916年的乐队歌曲，作品第22号；《雅各之梯》也是为乐队而写，只完成了一半，我还没有写出乐队总谱。你知道，我的乐队作品之所以间断首先是因为自1921年夏以来我一直在从事十二音的写作，起初我不得不用一个规模有限的重奏组来探讨其中的规律，因为，至少在目前，八度重叠（也就是说用第二件乐器或一个乐器组在上方八度或下方八度加强一个乐器声部）对我说来似乎是不允许的。

"斯台恩：在《变奏曲》中你能否完全避免八度重叠？

"勋柏格：除了偶而疏忽或笔误外，只有为数极少的经过句中八度在进行中加以重叠。在处理打击乐器时我有时比较宽容……你知道，有一段时间我的目的是设计一些乐队结构，其中用相当少的声部来取得音响的紧张度和平衡。仅靠增加乐器来创造乐队音响的手法，我越来越少用了，靠的是进行的自然效果和各个声部的相互关系。

"斯台恩：你的新作是为一个实际上是正规的乐队而作，这使我感到很惊奇。

"勋柏格：如果这部乐曲不是供在美国演出用，而是在欧洲的话，我们就会只为缩减编制的乐队、室内乐队创作……无线电广播时，很少几个音响体就足以表达所有的艺术思想。唱机和形形色色的机械正在使音响变得如此清晰，最终我们将能够用少得

多的乐器来为它们创作。甚至连音乐界那些反对传统观念者也几乎不再试图把他们的思想大叫大喊地说出来，真正的艺术家从来就没有这样做过。我们无须再对群众的耳朵吵吵嚷嚷，他们正在开始理解音乐。

"斯台恩：为什么近年来你常常用所谓的传统曲式写作？

"勋柏格：你用'所谓的'传统曲式这个说法，对此我非常感激。我希望有朝一日人们能意识到这些变奏曲的曲式代表着某种新的东西；如果到那一天我仍活在世上的话，我会是非常幸福的。传统曲式唯一古老的东西是它们的名称，这些名称用来很方便，因为我们已不再爱好发明诗意的名称……

"斯台恩：为什么你的《变奏曲》的写作中断了这么长的时间？

"勋柏格：……我在1926年5月开始写作《变奏曲》，几星期内进展极快，我估计再过几个星期就可以写完了。接着一次旅行打断了我的工作。几周后我试图恢复写作时，找不到原先创作《变奏曲》时所依据的基本原则了……关于这些原则我只有个粗略的大纲。找了很长时间而一无所获后，我放弃了这部创作。但我仍不断恢复写它，希望找到那个给我造成麻烦的东西；去年夏天我打定主意，无论付出什么代价也要写完它。我又花了一个星期，同样地毫无结果……我再一次着手工作，再次的努力又遭到再次的失败，我决定放弃原来的原则，采用一种新的原则来写我的《变奏曲》。正在我要动笔工作时，我看见了一张以前看到过一百次但从不去注意的纸，在那张纸上就是我找了如此之久的解答，这个解答和我重新创造的那个完全吻合！"

甚至在总谱尚未写完之前，勋柏格就收到当时一位最伟大的指挥家威廉·福特温格勒的信，请求授权给他指挥世界首演。勋柏格欣然同意。他于1928年9月21日完成《变奏曲》（根据他写给福特温格勒的信上的日期），12月2日，福特温格勒指挥柏林爱乐乐团作世界首演。柏林听众的反应是既有嘘声也有掌声。勋柏格感到气愤。“坦率地说”，他写信给福特温格勒道：“我希望你能在下一场音乐会上重复这一作品，让那些无知之徒懂得你**只指挥你认为是好的东西**！”

《变奏曲》的美国首演于1929年10月18日在费城举行，由列奥波得·斯托考夫斯基指挥。

《变奏曲》由引子、主题、九段变奏和一个内容丰富的终段组成。除了二十四小节的主题外，勋柏格又加上了一个著名的四个音符的动机作为余思，但相当完满，这个动机是巴赫的姓的拼法Bach（德国记谱法是降B、A、C、还原B）。增添这一动机的目的是对约翰·塞巴斯蒂安·巴赫表示敬意。

引子：Mässig，ruhig　主题的片段从几乎是印象主义的朦胧音响中冉冉呈现，越来越清楚。引子将近结束时可以听到长号独奏声中的极轻的BACH　动机：

例 99

Mässig, ruhig

pp *dolce*

Trombone

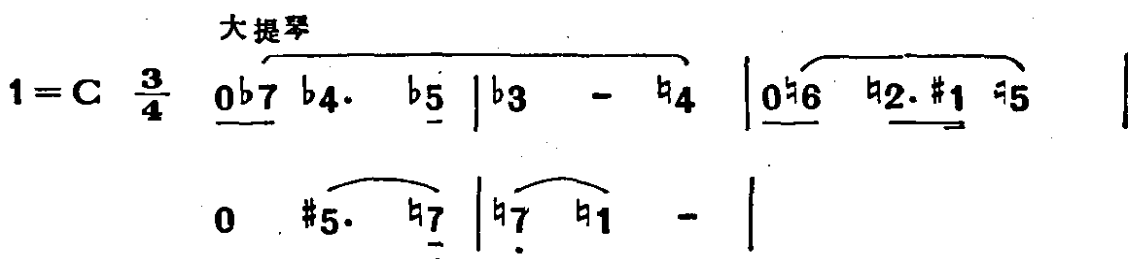
长号

1＝C $\frac{12}{8}$ ♭7 - - ♮6 - - | ♮1 - - ♮7 - 0 |

主题：Molto moderato 二十四小节的正主题由大提琴声部平静地宣告，伴奏乐器压缩到最低限度．开始时是下面一套十二个音：

例 100
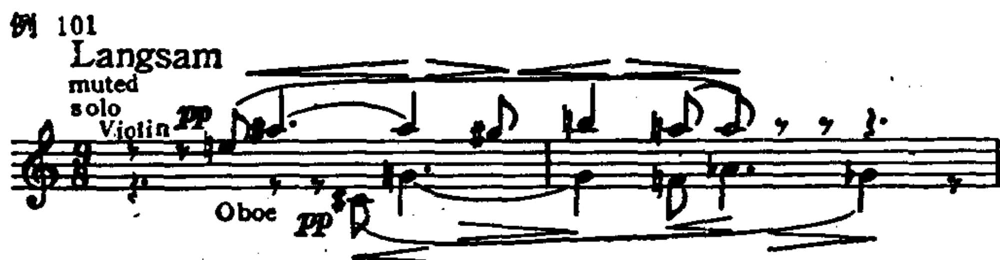




主题的其余部分全部出自这开头几个小节，最后几小节也是如此，但大提琴声部被小提琴声部接了过去。

变奏Ⅰ：Moderato 第一变奏用乐队中的低音乐器来呈示主题，旋律依旧，节奏有所不同。

变奏Ⅱ：Langsam 第二变奏是一簇卡农．最重要的一条卡农由独奏小提琴和独奏双簧管奏出。小提琴奏出主题的上下颠倒（倒影形式），每个小提琴乐句奏出后，稍过片刻都由独奏双簧管加以自由模仿：

例 101



小提琴（加弱音器）双簧管

1＝C $\frac{9}{8}$

小提琴 ‖ 00♮3 ♯6· 6 ♯5 | ♮7 ♮6 6 0 0 0· |

双簧管 ‖ 0· 00♯1♮5· | 5 ♮4♭6· ♭5 0 |

变奏Ⅲ：Mässig 在这里，主题以变化形式在圆号中出现，最后几句由独奏小号接了过去。

变奏Ⅳ：Waltz Tempo 主题再进一步起了变化，在这里以竖琴、钢片琴和曼陀林中的精致的伴奏音型的形式出现。

变奏Ⅴ：Bewegt 主题又回到乐队的底层，在开始几小节中由低音大管、长号和低音大提琴强有力地奏出。但是不久它就淹没在这一变奏的不断增长的复杂变化之中，并且得到了改变。这段变奏是整首乐曲中最丰富、色彩最绚丽的一首。

变奏Ⅵ：Andante 这一变奏的织体透明，犹如室内乐，与前一变奏适成对比。主题隐蔽在内声部中，由独奏大提琴奏出。

变奏Ⅶ：Langsam 钢板钟琴、钢片琴、短笛的柔和的若隐若现的声音以及高音缭绕的独奏小提琴，进一步把主题加以变化。

变奏Ⅷ：Sehr rasch 背景是弦乐器的生气勃勃的演奏，在此背景上，变化了的主题由双簧管抛至大管，再到长笛、单簧管和第一小提琴上。

变奏Ⅸ：L'istesso tempo, aber etwas langsamer 这是最后，也是最复杂的一段变奏，速度经常变动。

终段。它以引子的纤细织体开始，是整首乐曲的情调、速度、色彩、主题变化的高潮式概括。BACH主题不时在其中插

入，几乎占主要地位。

这首变奏曲的细腻微妙的色彩需用编制很大的乐队：短笛二、长笛四、双簧管四、英国管一、降E调单簧管一、单簧管四、低音单簧管一、大管四、低音大管一、圆号四、小号三、长号四、大号一、竖琴、定音鼓、大鼓、小鼓、铃鼓、钢片琴、钢板钟琴、木琴、三角铁、金属片（用木制小球来敲击的钢片）锣、曼陀林以及传统的弦乐器。

《升华之夜》Op.4

（Verklärte Nacht〔Transfigured Night〕）

这部热情洋溢的浪漫主义乐曲是由一位25岁的学生创作的。1899年夏，（按照他的教师亚历山大·冯·杰姆林斯基[①]的说法）勋柏格在维也纳以南的帕耶巴赫小山村中开始创作《升华之夜》时，实际上只有24岁。有一则经常被人们传述的轶事说他在九月份的三星期假日中写完了整部乐曲。这似乎过于神速了，连罗西尼也未必能做到。但是，勋柏格的复杂的手稿，加上许多改动和大段的删减增添，所告诉我们的却完全是另一回事。勋柏格亲笔记下了他的完成日期：1899年12月1日。

这位得意洋洋的教师对有威望的维也纳音乐艺术协会施加影响，力促他们上演这部新杰作。"但是我运气不好"，杰姆林斯基在他的回忆录中写道："这部乐曲经过了'考验'，其结果是彻底否定。一个评委委员的评语如下：'怎么回事，它听上去就象

① 亚历山大·冯·杰姆林斯基（Alexander von Zemlinsky，1872——1942）奥地利作曲家及指挥。作为教师，杰姆林斯基对于布拉格的年青音乐一代有着巨大的影响。

一个人拿了墨迹未干的《特里斯坦》的总谱而把它全部弄脏。'"虽然有这一挫折，然而最终为《升华之夜》举办世界首演的仍是音乐艺术协会，那是在1903年，演出的是它的最初形式：弦乐六重奏，由扩大了的罗塞四重奏团演奏。多年来它一直是（统计数字可以表明它现在仍然是）勋柏格的最受欢迎的作品。我们认为，这主要是由于它具有晚期浪漫主义的、人们熟悉的轻松悦耳的乐汇以及瓦格纳、布拉姆斯和柴科夫斯基的亲切感人的气氛之故。它也许与瓦格纳的《特里斯坦》中的色情的变音体系最为近似。

但它也是勋柏格本人所固有的。《升华之夜》中的某些东西总是在他内心深处萦绕着直到生命的最后一息。1917年他改编了《升华之夜》供弦乐队用，没有什么改变，只不过增加了几件弦乐器，在某些地方加用低音提琴以强调大提琴的低音线条。1943年他又修改了弦乐队版本，把织体改得略微稀疏些，减弱某些浪漫主义色彩太浓的表情记号或干脆删掉它们。

在去世之前两年，勋柏格曾在一篇著名的题为《人总是怀念（初恋）》的文章中宣称："命运不允许我继续用《升华之夜》的风格写作……它引导我沿着一条更困难的道路前进。但是回复早期风格的愿望始终在我心中，而且我时时对这愿望让步。"他虽然从不忽视布拉姆斯和瓦格纳在《升华之夜》中的突出影响，但他仍执着地认为：

"无论如何我确信其中也可找到一点点勋柏格的东西，特别是旋律的宽广、对位化的和动机式的发展、和声的对位或进行、与旋律相对的和声低音等等。甚至还有几段（例如第137——139

小节）调性模糊不清，这毫无疑问可以看作是未来的预兆。"

创作《升华之夜》的灵感来自当时最杰出的诗人之一，里夏德·德默尔，他沟通了上一代追求感官美的印象主义与未来的表现主义的强烈的灵性。《升华之夜》是德默尔1896年的抒情诗集《妇女和世界》中的第一篇。

全诗共分五段，长短不一，相当于音乐中的五个主要段落，诗的散文梗概如下：

"两个凡人步行着穿过杳无人烟的寒冷的林地。头上的月亮和他们一起缓缓而行，他们凝视着月光。月亮爬上了高耸的橡树。参差不齐的黑色山峰插入万里无云的天空。一个女人的声音说道：

"我怀着一个胎儿。但他不是你的。我罪孽深重地走在你身旁。我陷入了深渊。我已对幸福失去了信心，然而我仍然渴望活得有意义，为了享受做母亲的欢乐，为了担负起母亲的责任，我厚颜无耻地颤抖着委身于一个陌生人。还认为自己是有福的。现在生活对我报复，因为我遇见了你，我遇见了你。

"她笨重地走着，举目眺望；月亮伴随着他们同行。她的阴郁的眼光浸沉在月色中。一个男人的声音说道：

"一定不要让你怀的孩子成为你的精神负担。你看：在月色中万物闪闪发光，多么明亮，就仿佛被一只光环拥抱着。你我在冰冷的海洋里一起漂泊，但是一种特殊的温暖从你心上传给了我，从我心上传给了你。这种温暖将使那孩子神化。你将是为我怀着那个胎儿，是我的孩子。你把光荣注入了我的灵魂。你使我返老还童。

“他拥抱她的结实的臀部，他们的呼吸在大气中相拂。两个凡人步行着穿过夜间升华的光明。”

第一段以一个下行的乐句开始，在它之下是一个重复着的缓慢沉重的低音：这一乐句多次出现，最显著的一次可能是在全曲结束处，诗的末行令人回忆起开头的一行。小提琴中的高音可以使人短暂地联想到月光。

第二段开始时节奏激动，作者的意图也许是要表达那女人所说的罪孽。不久，大提琴奏出一条怀旧的乐句，由独奏小提琴和中提琴应答。勋柏格的朋友和早期传记作者埃贡·韦勒斯① 认为这一句表达了那女人渴望获得做母亲的欢乐的心情：

例 102

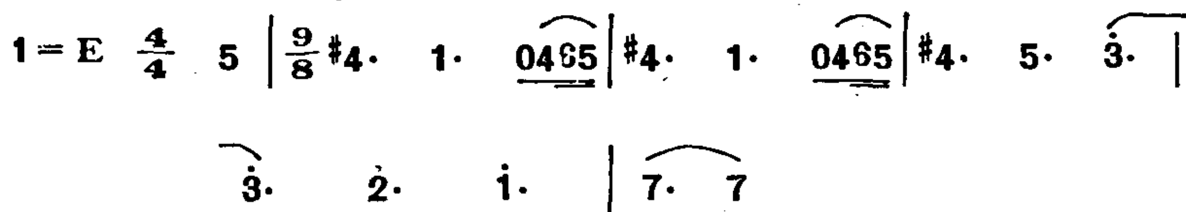
Moderato ♩. = 72
con sordino
Solo Violin & Viola
pp
Cellos
p con sordino
etc.

我们用不着广泛地去寻找乐句和诗行之间的逐句的对应。但是那个女人的言语中的一些绵绵柔情或许反映在第一小提琴的这一渴望性的乐句中

例 103

Poco Adagio (♩. = 54)
1st Violins
p
p etc.

① 埃贡·韦勒斯（Egon Wellesz，1885——1974）奥地利作曲家、音乐学家。曾从勋柏格学习。学术研究兴趣广泛，但以巴罗克歌剧及拜占庭音乐为主。



第三段由第一小提琴的慷慨激昂的独奏引进，在这段中占主要地位的是描写一对情人散步的全曲的开始主题。

第四段是男人的回答，主要由第二段中女人所讲的话的各个主题构成。区别在于这里没有女人说话时的苦恼和激动，我们听到的是柔情脉脉的铺衍，发展成一个热情焕发的高潮。

最后一段也许在音乐上会被人们认为像个尾声，它以整个乐队的休止为开始，重又响起时，其热情与男人结束讲话时相同。随着情感紧张度的逐渐消失，我们再一次听到开始的情人散步的动机，最后，无比细腻的高音弦乐器暗示着“夜间升华的光明”。

汪启璋译

弗朗茨·舒柏特

(Franz Schubert)

1797年1月31日生于利希腾塔尔（现为维也纳的一部分），1828年11月19日卒于维也纳

罗莎蒙德序曲和芭蕾音乐

(Rosamunde Overture and Ballet Music)

舒柏特的灵感涌现时，音乐在他的脑中很快地成形，快得他来不及在纸上写下来。他在给浪漫主义的剧本《西普累斯的公主罗莎蒙德》配乐时，经常受到灵感的激励。他于1823年11月30日开始写作，同年12月18日完成，距首演日仅两天。无论是音乐还是两段芭蕾舞，都没有充裕的时间来排练，要创作一首序曲就根本没有时间。事实上舒柏特从来没有为《罗莎蒙德》写过序曲，而是以一部早期作品写好的序曲来代替。

舒柏特的挚友之一，著名的浪漫派画家莫里兹·冯·施温德[1]曾向一位他们二人的共同朋友描述《罗莎蒙德》的首演，他写道，序曲取自舒柏特的歌剧《阿尔方索和埃斯特累拉》。但是施温德对这部音乐的评论却与《阿尔方索和埃斯特累拉序曲》不相符。从另一方面来说，这些评论倒与舒柏特为一部叫做《魔法竖琴》的早期“神奇剧”所写的序曲相应。此外，在舒柏特去世前

---

①莫里茨·冯·施温德（Moritz von Schwind，1804——1871），德国画家。
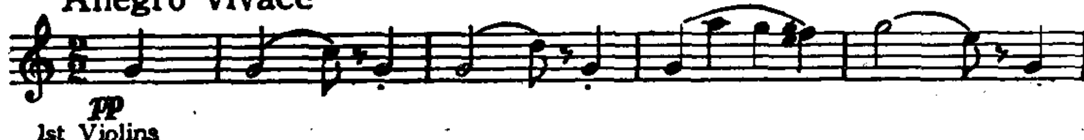
不久，《魔法竖琴》序曲就作为《罗莎蒙德序曲》以四手联弹的钢琴谱出版，根据这一事实必然得出如下结论：当年用入《罗莎蒙德》的一定是《魔法竖琴》序曲，今天，习惯上，以《罗莎蒙德序曲》为名而演奏的也是这同一部作品。

《西普累斯的公主罗莎蒙德》一剧一共只上演了两场。尽管维也纳报刊单独对舒柏特的音乐备加赞赏，后来它却和剧本一起湮没无闻，直到1867年，享有盛誉的词典编撰家乔治·格罗夫爵士和他的朋友阿瑟·沙利文同去维也纳考察，其目的是发掘舒柏特的尚不为人所知的手稿，这时完整的《罗莎蒙德序曲》才得以重见天日。这两个人的收获超过了他们的野心勃勃的梦想，在他们带回伦敦的战利品中有舒柏特的《罗莎蒙德》配乐的几个部分，在伦敦的演出是自该剧在维也纳上演后的第一次。

序曲。Andante；Allegro vivace 这首序曲（原为《魔法竖琴》而写）的曲式是标准的，由一个慢引子和一个活泼的奏鸣曲式乐章构成。正主题由第一小提琴奏出，几乎像喃喃细语，它具有人们熟悉的舒柏特式的欢乐轻松：

例 104

Allegro vivace



第一小提琴

1=C $\frac{2}{2}$ 5 | 5 - 1 0 5 | 5 - 2 0 5 | 5 6 5 #4 | 5 - 3 0 5 |

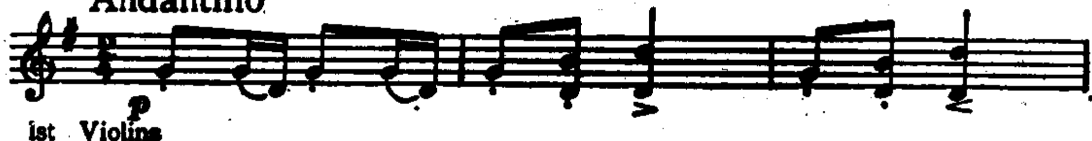
芭蕾舞Ⅰ、Allegro moderato；Andante un poco

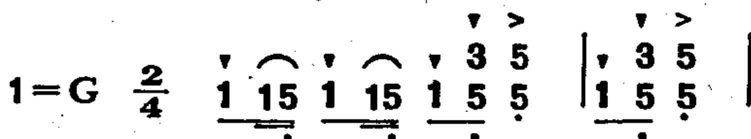
assai 要欣赏舒柏特的音乐，确实无需了解《西普累斯的公主罗莎蒙德》的荒诞离奇的剧情．开始的快板也许可以恰如其份地描绘那宏伟的行列，它引出了一系列的喜庆活动。它的发展部分丰富多彩，具有想象力，阿尔弗雷德·爱因斯坦认为此曲很可以作为舒柏特的同是b小调的《未完成交响曲》的末乐章，他的话是很有道理的．

随后的G大调行板是个温柔抒情的插部，可能是为少女们的舞蹈而写。

芭蕾舞Ⅱ、Andantino 选自《罗莎蒙德》最后一幕的末一个芭蕾舞片段也同样温柔和优雅．朴实无华的旋律具有舒柏特所典型的、仿佛与岁俱增的魅力．轻柔抚爱的正主题似乎永保青春．

例 105





《罗莎蒙德序曲》(《魔法竖琴》序曲)和芭蕾舞选段的配器需用长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、长号三、定音鼓和标准的弦乐组。

汪启璋译

c小调第四交响曲（《悲剧》）

舒柏特在世时，这部交响曲可能有过一次内部演出。但舒柏特从未听到过它的公演，就如同他没有听到过他的《未完成》，或他最伟大的一部交响曲C大调大交响曲一样。这部交响曲的公演于1849年11月19日在莱比锡举行，那时舒柏特去世已二十一年。奥古斯特·费迪南·里契乌斯指挥尤特皮乐神协会乐队演出。

舒柏特写作第四交响曲时年仅十九岁，他已开始厌倦在他父亲为校长的学校内担任教师职务。就在他写完这部乐曲的四月份中，他申请去莱巴赫德国师范学院新建立的音乐系担任系主任。他的谦恭的申请书如下：

“1、申请人在皇家神学院受教育，曾任宫廷唱诗班歌手，随宫廷首席指挥〔安东尼奥·〕萨利埃利学习作曲，由于他的善意推荐，本人申请这一职位。

“2、所附材料证明，本人能为管风琴、小提琴、人声创作各种类型的乐曲，对此有全面的知识和丰富的经验；因此从各方面来说，本人被认为是该职务的竞争者中最能胜任的人。

“3、如能荣幸地被认为是适宜于担任这一职务的人，本人必将竭尽所能地执行各项职责。”

弗朗茨·舒柏特

（目前在维也纳，希默尔普弗特格隆德十二号他父亲的学校内任校长助理。）”

标题《悲剧》为舒柏特本人所加，然而它似乎是事后追补

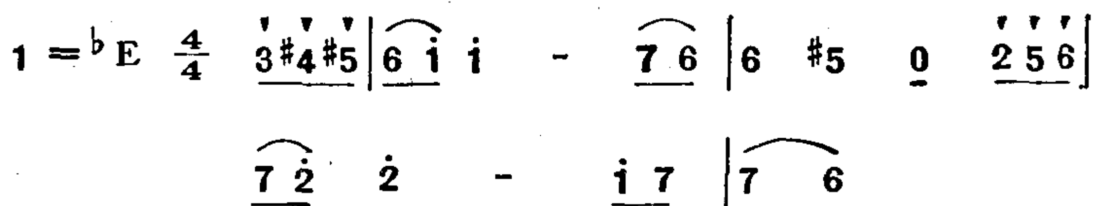
的。很久以来，人们习惯于指出这部交响曲根本不带有悲剧性，即使研究舒柏特的专家们之中也有人持此观点。已故的尊敬的帕西·该丘斯博士肯定地对大家说，这一标题"不确切、浮夸並有点做作。因为仅仅度过十九个寒暑的青年不可能实实在在地知道悲剧的含义，至少舒柏特不知道；他对悲剧的概念基于他所听到的或读到的，而不是感到的和了解到的"。

这位学识渊博的博士的几个形容词对舒柏特并不适用，可能用到他自己身上反而更合适些。舒柏特不是第一个"仅仅度过十九个寒暑"就能理解悲剧的年青人。(莫扎特创作他的g小调"小"交响曲时只有十七岁。然而、约百年之久，莫扎特被广泛认为是微笑着的音乐天使，是位宁静安详、欢快开朗的作曲家。）如果舒柏特对于悲剧的概念和我们的，或者和该丘斯博士的不完全吻合，那又如何呢？如果我们接受任何人（甚至舒柏特）对于"悲剧"一词的定义，从而减少我们在欣赏有史以来最伟大的作曲家之一的这部小小的奇迹时的乐趣，这无疑将是我们的损失。

I、Adagio molto；Allegro vivace 徐缓的引子中弥漫着强烈的悲怆、近乎浪漫主义的忧郁气氛。狂风暴雨般的活泼的快板部分以下面这条精心加以平衡，然而又具有某些爆发性的主题为基础：

例 106



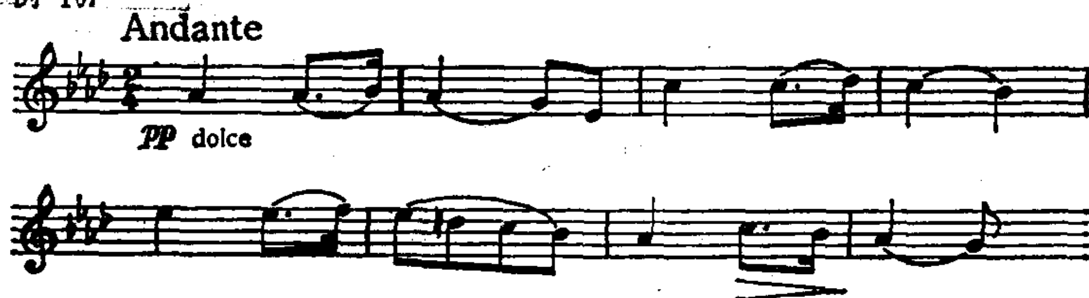


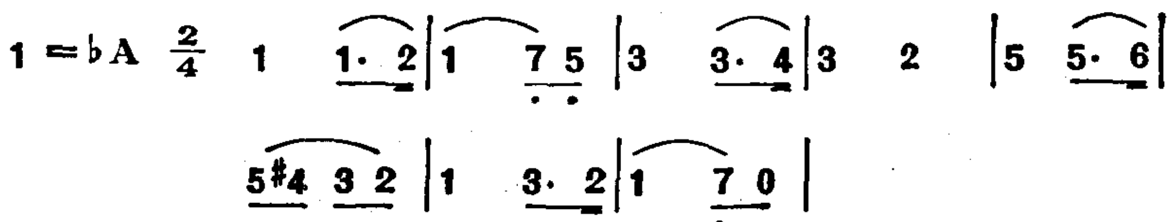
某些舒柏特专家发现《悲剧交响曲》中通篇有贝多芬的影子，他们把这一主题与波恩大师的作品18号g小调弦乐四重奏，以及同一调性的《柯里奥兰纳斯序曲》相比较。

客观地分析，这一主题是标准的十八世纪的陈腔滥调的变体。在情绪和曲式细节上都更为接近格鲁克的《奥菲俄》中尤里狄斯的痛苦的咏叹调《如此狂暴的时刻》，而不近似贝多芬。我们都知道舒柏特听过格鲁克的作品並喜爱它们。但是这部作品的发展无论就和声进行还是结构特征而言，却是典型而优美的舒柏特式，它们先现了，哪怕是遥远地，他的最后一部C大调交响曲的宏伟壮丽。

Ⅱ、Andante 这一美丽动听的旋律为它本身作了解释：

例 107





这个主题接近于舒柏特降A大调即兴曲，作品142号第2首中令人难以忘怀的旋律。这一乐章通常被批评为结构松散，拖得太

长，过分抒情（！）。伟大的音乐学家爱因斯坦也把它的温柔优美斥之为“矫揉造作”，但是如果我们听一听这部乐曲，便会觉得这种见解难以置信。

一段对比性的激动部分和第一乐章的正主题有关。最后，当这一乐章逐渐消失趋于寂静时，两个部分中的片段结合起来了。

Ⅲ、Menuetto：Allegro vivace 小步舞曲本身的粗犷的节奏与抒情的三声中部适成对比，三声中部又一次令人忆及第一乐章的主题。

Ⅳ、Allegro 末乐章的正主题的激烈的展开，以及辉煌的C大调结尾都和第一乐章有关系，这不可能是偶然的。《悲剧交响曲》的总谱需用成双的长笛、双簧管、单簧管和大管，圆号四、小号二、定音鼓和传统的弦乐组。

降B大调第五交响曲

人们提到这一动人的小型交响曲时，往往称之为“不用鼓和小号的交响曲。”舒柏特创作此曲时，年仅十九岁。这部作品的乐队编制是如此之小，我们今天会称之为室内乐队：它是一个私人重奏组，是由经常在舒柏特家中集会的弦乐四重奏发展而来的。这一四重奏扩充为一个小型乐队时，由维也纳市立剧院的作曲家兼小提琴家奥托·哈特维格指挥。舒柏特的降B大调交响曲的首演就是1816年秋在维也纳朔吞大厦哈特维格的寓所中举行的。这也是舒柏特所听到的这部交响曲唯一的一次演出。

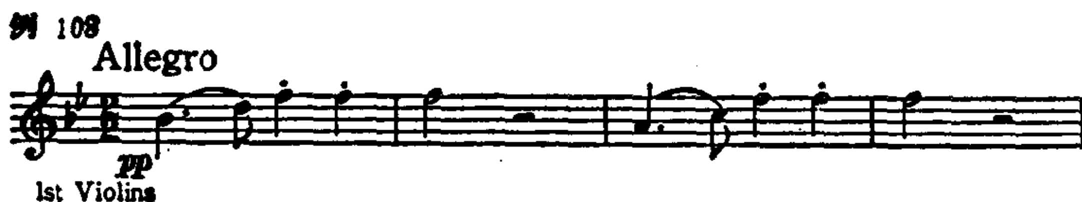
舒柏特在创作这部乐曲时，刚刚经受过一场艺术危机。他的题为《悲剧》的前一部交响曲，是在贝多芬的几部激情的交响杰

作的影响之下写成的。但是一种指导性的直觉告诉这位十九岁的青年，要消化吸收当时已有的全部贝多芬作品，他还不够成熟，而且他一度还对贝多芬的作品有过短暂的反感。在舒柏特1816年6月（这时他已完成《悲剧交响曲》尚未开始第五交响曲）的日记中有一段文字阐明他的看法，他把贝多芬的影响描述为"把悲剧和喜剧、可爱的和可憎的、英雄主义与狂嚎怒叫、神圣的与滑稽的不加区别地放在一起混淆起来的怪癖作法；因而不是以爱情感动人们，而是刺激他们发狂；不是使他们升华入神界而是促使他们哄笑。"舒柏特后来又恢复了对于贝多芬的尊崇爱慕，但这只是在他牢固地建立並进一步确定了他自己的强烈个性之后。

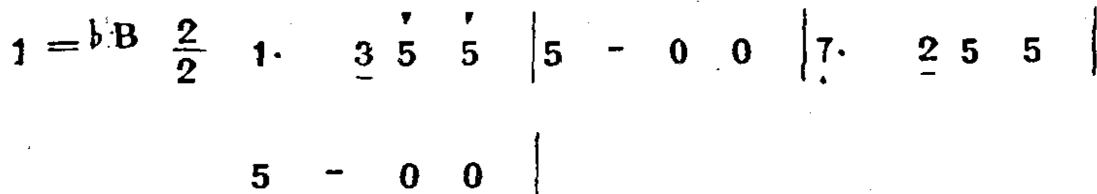
舒柏特去世之后，降B大调交响曲的手稿遗失了，过了近四十年，乐队分谱才在维也纳重新发现，而且颇有讽刺意味：找到乐稿的是两个到维也纳来搜寻散失的舒柏特手稿的英国人，一位是以编写词典而享有盛誉的乔治·格罗夫爵士，另一位是阿瑟·沙利文爵士。这部交响曲在它写就五十七年之后，于1873年2月1日在伦敦的水晶宫首次公演，由奥古斯特·曼斯①指挥。

I、Allegro 四小节标有*pp*的引子直接进入第一乐章典雅的正主题：

例 108



① 奥古斯特·曼斯（August Manns，1825——1907）德国指挥。1855——1901年任伦敦水晶宫乐队指挥，直至该乐队解散。于1903年被封为爵士。
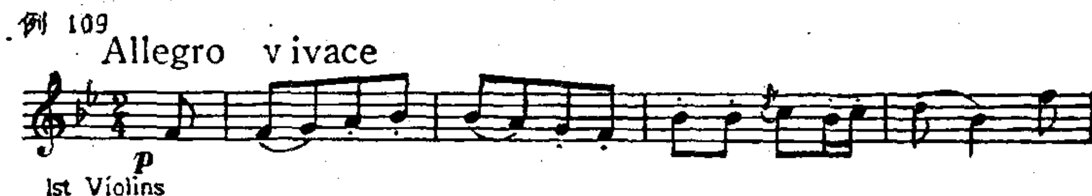


虽然十九岁的舒柏特已完全掌握这种曲式，但是吸引我们的並不是结构上的巧妙，而是第一主题、第二主题、第一乐章，不错，甚至贯穿整部交响曲的温文尔雅的气质。在弦乐组和木管乐器的对话中，当主题的片段在各种乐器上往返出现时，甚至在生气勃勃的发展部中，开始主题的附点节奏被用来构成一个庄严的高潮时，我们都能听到这种特性。

Ⅱ、Andante con moto 这一慢乐章有一种亲切的、莫扎特式的感染力，但它使每位莫扎特爱好者各自联想到一部不同的莫扎特作品。实际上舒柏特的开始乐句是个陈腐的十八世纪老调的简单的变体，从亨德尔的所谓的"广板"（实际上是一首"小广板"的咏叹调《浓荫覆盖》）的开始部分中，从莫扎特的F大调小提琴奏鸣曲，K.377的小步舞曲末乐章中，从莫扎特的最后一部歌剧《魔笛》的最后一曲《祭司进行曲》中，我们久已熟悉此调。虽然这个曲调有许多老祖宗，然而舒柏特的婴儿却用它自己的优美步伐前进。实际上它几乎象首舞曲，舒柏特式的慢速度舞曲。

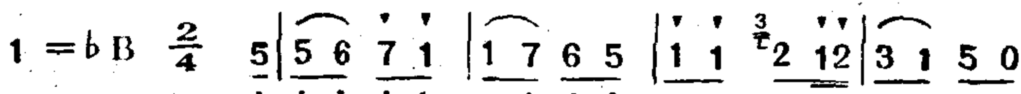
Ⅲ、Menuetto：Allegro molto 这首G大调小步舞曲以肯定的语调开始，这令人想起莫扎特的伟大的g小调交响曲中的小步舞曲。但是很快舒柏特就以自己的特色而与之分道扬镳，他並不去努力标新立异，但他个人的气质就如此博得人们的喜爱，因

此他与莫扎特的相似之处仅在于旋律气息的轻盈流畅。这一乐章用的是传统的小步舞曲形式，有一个对比性的三声中部，再是小步舞曲本身的再现。

Ⅳ. Allegro vivace　这一乐章的活泼的开始主题令人想起海顿的许多回旋曲末乐章的气质：



第一小提琴



但是这种相似又是暂时的；主题以之发展的那种舒柏特式的典雅远远高出于任何东西，哪怕是海顿所写的具有这类特殊气质的作品。这一乐章是首杰作，发展如此自然，技巧如此娴熟，人们深受感动而不知其所以然；人们连“杰作”这一自高自大的字眼也没加以注意，仅仅沉溺于它的自发的欢乐之中，这种欢乐显然是舒柏特本人确有所感並以之与他的一小圈朋友们交流的，他创作这部交响曲也正是为了这些朋友。

舒柏特的第五交响曲需用长笛一、双簧管二、大管二、圆号二，以及传统的弦乐组。

C大调第六交响曲，Op. 140（小C大调交响曲）

这部作品往往被叫做“小”C大调交响曲，以别于他的最后一部同调性的最伟大的交响曲，舒柏特写完这部精致的交响曲

时，只有二十一岁．这部交响曲是他为一个编制很小的重奏团写的，人数如此之少我们简直想称它为室内乐队。实际上，它是由一个经常在舒柏特家中集会的四重奏组发展而来的。四重奏组扩充成为一个乐队后，就由小提琴家奥托·哈特维格指挥．他于1818年在著名的朔吞大厦（维也纳的最古老的建筑群之一，自中世纪以来陆续改建，原来的朔吞修道院以及地皮的业主是爱尔兰——一般称为苏格兰——的本尼迪克汀僧侣）中他的寓所内指挥第六交响曲的首演。舒柏特去世后一个月，1828年12月14日此曲才由音乐之友协会在维也纳的方形大厅内举办的音乐会上首次公开演出，指挥是约翰·巴普蒂斯特·施米德尔。

舒柏特的第六交响曲在某种程度上受到贝多芬第一交响曲的影响，虽然如此，它却更接近海顿，甚至接近当时在维也纳极受欢迎的罗西尼的精神，乐曲用传统的四个乐章写成。

Ⅰ、Adagio; Allegro vivace 除了开始几小节具有宏伟的姿态外，缓慢的引子是纤细而微妙的，在结尾处逐渐消失到一个浪漫主义的*pp*。正主题是个活泼的、舞曲般的音型：

例 110
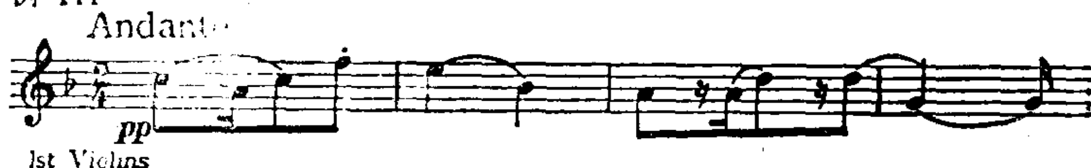




它先由木管乐器单独奏出，织体细腻，然后由全奏朝气蓬勃地方以重复．第二主题是柔和的切分音型，仍然先由木管乐器宣示。

整个乐章始终轻快活泼，既没有《未完成交响曲》中的悲剧性内省，也不象后来的C大调交响曲那样宏伟壮丽。一切都焕发着青春活力和兴高彩烈，这种气氛也始终贯穿在尾声中，尾声结束在正主题的华丽的、越来越快的发展上。

Ⅱ、Andante 开始的基本曲调简单而富于歌唱性，与奥地利民间音乐的精神相近，舒柏特的许多兰德勒舞曲和圆舞曲都受到奥地利民间音乐的启发。我们先听到第一小提琴耳语般奏出这一曲调：

例 111



第一小提琴

1＝F 2/4 5· 3 5 i | 7 4 | 3 03 6 06 | 2 2

木管乐器轻柔地把它接过去。随着乐章的发展，它越来越动人心弦，越来越意大利化。但是民歌风的曲调不止一次地返回，最后几小节以长笛高音的虚无飘渺的音色加上单簧管的天鹅绒般音色的回声来结束这一乐章。

Ⅲ、Scherzo: Presto 舒柏特的谐谑曲音量大起大落，从弦乐的喃喃絮语到辉煌灿烂的全奏，说明它是由贝多芬第一交响曲演变而来的。然而它也是无法模拟的舒柏特作品，特别是在比较松弛的三声中部中，这一段令人想起农民的兰德勒舞曲。

Ⅳ、Allegro moderato 和前面三个乐章的正主题一样，这一正主题也是轻柔地奏出的：

例 112

Allegro moderato



第一小提琴



它的回旋曲般的轻快活泼可以使人想起海顿早期的一些末乐章。但是舒柏特的二部曲式比回旋曲式简单。他的末乐章轻盈流畅、具有自然的欢乐，这种兴高彩烈出自内心，而且舒柏特本人乐在其中。我们一而再地听到舞曲的回声，虽然这一乐章的精神更接近于芭蕾舞剧中的嬉游舞曲而不是农民的跺脚舞步。

第六交响曲的总谱需用长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号二、小号二、定音鼓和标准的弦乐组。

b小调第八交响曲（《未完成》）

我们也许永远无从得知舒柏特为何不写完他的b小调交响曲。他于1822年1)月3)日开始创作，写完了头两个乐章，谐谑曲乐章的草稿也接近于完工。他甚至把谐谑曲的前九小节作了配器，然后就把这部作品束之高阁了。由于前两个乐章属于交响文献中最伟大、最严密的作品之列，人们当然跃跃欲试，想推究舒柏特为何一直没有写完他的作品。但是通过一百五十年的研究推断，我们尚未得到任何更有进展的了解。研究舒柏特的学者马丁·丘西德① 指出，舒柏特开始和中断《未完成交响曲》时正是

① 马丁·丘西德（Martin Chusid，1925——）美国音乐学家。纽约大学教授以及威尔第研究院院长。他的研究领域主要为舒柏特的音乐和歌剧，特别是莫扎特和威尔第的歌剧。

他临近艺术搏斗的末期，那时他遗留下的未写完的作品比例甚大，比他一生中任何其他时候都多得多。说得更具体些，丘西德认为舒柏特也许已经意识到在他的未完成的总谱和贝多芬的第二交响曲（舒柏特所喜爱的主要乐曲之一）之间有如此多的相似之处，以至他担心别人会指控他为剽窃，因此他有意识地毅然决定不再写完这一乐曲。甚至象阿尔弗雷德·爱因斯坦这样一位明察秋毫的学者，也宣称舒柏特永远不可能完成这部作品，因为从舒柏特为谐谑曲所写的草稿的素材来看，他不可能写出在风格别具、气势宏伟、技巧娴熟方面足以与前两个乐章比美的东西。但是我们不要对舒柏特的创作力妄自设置限度。我们想象不出他会怎样写完这部乐曲，但仅仅这一事实並不说明如果他想写完，或者他没有分心于写作其他作品的话，他也无能力续完。

舒柏特似乎是出于对友人安泽尔姆·希吞布伦纳的感激心情而把未完成的总谱送给他的，因为希吞布伦纳替他弄到一张格拉茨音乐协会的荣誉会员证书。舒柏特去世后三十多年，安泽尔姆的弟弟约瑟·希吞布伦纳写信给音乐之友协会的指挥约翰·赫贝克①，怂恿他去看看安泽尔姆收藏的交响曲、序曲、歌曲、四重奏曲和合唱曲。在信末他加上一句说："安泽尔姆有个无价之宝——舒柏特的b小调交响曲；我们认为它的水平不低于他的最后一部美妙的器乐作品——伟大的C大调交响曲，而且不亚于贝多芬的任何一部交响曲。"

① 约翰·赫贝克（Johann Herbeck，1831——1877）奥地利指挥及作曲家。曾任宫廷合唱班首席指挥及歌剧指挥，对于维也纳的音乐生活起了深远的影响。

赫贝克于五年之后才对这一惊人的消息有所反应，虽然他曾去过格拉茨好几次，而且离安泽尔姆的家很近。1865年5月赫贝克终于来到年迈体衰的安泽尔姆天天在那里吃早点的一家低级的小饭铺去了。他们见了面，寒暄几句后，赫贝克说："我到这儿来是请你允许我在维也纳上演你的一部作品。"安泽尔姆显然很快活，他邀请赫贝克到家里去。他的工作室内到处都放着满是灰尘、颜色发黄的纸。安泽尔姆把他的手稿给赫贝克看，他从中选了一首序曲供演出用。他宣称："我的目的是在一场音乐会上向维也纳听众介绍三位同时代人：舒柏特、希吞布伦纳和拉克纳。"然后他又尽可能轻描淡写地加上一句："如果能上演舒柏特的一部新作品，当然会更合适些。"

"对"安泽尔姆回答道，"我还有许多舒柏特写的东西呢。"他从一个箱子里取出一捆纸来。赫贝克看到一份手稿上有舒柏特亲手标明的"b小调交响曲"字样，他的眼睛发亮了。他翻阅了一下手稿，然后努力装得若无其事地说"这个可以用，你能借给我马上去抄一份吗，费用由我支付"。

"不急，"安泽尔姆回答道："你把它拿去吧！"

1865年12月17日，舒柏特去世三十七年后，《未完成交响曲》在维也纳音乐之友协会举办的一场音乐会上首演，指挥是赫贝克。

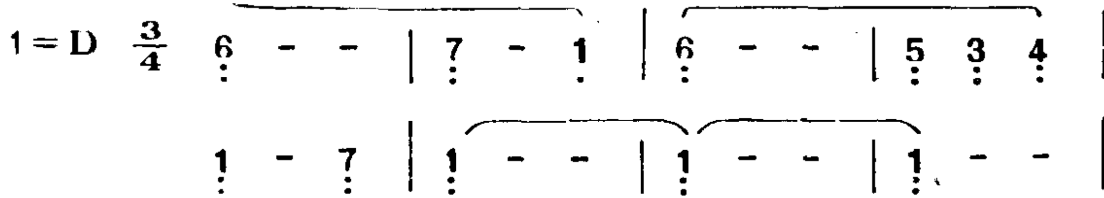
Ⅰ、Allegro moderato 大提琴和低音提琴中的神秘的引子乐句仿佛就是浪漫主义的渴望的具体体现。然而它和乐章中途所要求的情感紧张度相比，似乎言犹未尽。它的初次出现如下：

例 113
Allegro moderato



Cellos *pp*

大提琴



小提琴中的一个潺潺流水般的音型作为一首凄凉得令人不能释然于怀的歌曲的伴奏，歌曲由双簧管和单簧管奏出。

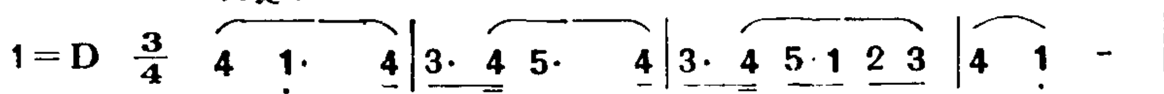
在一个舒柏特所典型的突然过渡之后，我们听到了一条所有的交响曲中最容易记住的主题。这也是一首歌曲，用大提琴声部的温暖亲切的声音唱出。它具有柔和的、圆舞曲般的生动活泼，正如阿尔弗雷德·爱因斯坦所说的那样，“舒柏特只能在维也纳”写成它。

例 114
Allegro moderato



Cellos *pp*

大提琴
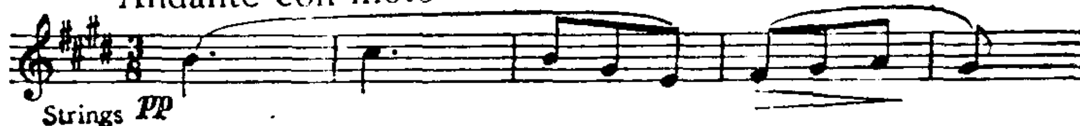


神秘的引子乐句重新返回，但现在逐步构成一个几乎是柴科夫斯基式的情感爆发。在简短的发展部之后，这几个主题又恢复原形；这一乐章以之结束的尾声又一次令人想起开始的几小节。

Ⅱ. Andante con moto 在第一乐章的强烈情感之

后，行板乐章的天使般的开头似乎预示着宁静：

例 115



弦乐

1 = E $\frac{3}{8}$ 5· | 6· | 5 3 1 | 2 3 4 | 3

但是在转到一个哀怨的单簧管旋律并加上轻轻颤动着的伴奏时，凄凉和渴望又返回了，随后是狂风暴雨式的进展，甚至最后一页的恬静也染上了忧郁。

这两个乐章的总谱需用长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号二、小号二、长号三、定音鼓二和传统的弦乐组。

C大调第九交响曲

如果有哪个城市有权自命为音乐世界之首都的话，那么它就是舒柏特在世时那一时期，即十八世纪末至十九世纪初的维也纳。但是著名的维也纳音乐界的深度和广度究竟如何却又难说。维也纳对莫扎特的不重视是人所周知的。他的最后三部，也是最伟大的三部交响曲在他活着时好象根本没有上演过。舒柏特也从未听到过他的两部C大调交响曲的演出。传说舒柏特曾在他去世前的春天把C大调“大”交响曲（有时称为第七，但更常见的是标做第九）提交给维也纳的音乐之友协会，但协会拒绝了，说它太长太难。这一著名的协会后来又以同样的理由两次再度拒绝演出它：第一次是在舒柏特去世后一个月，第二次是1839年，在莱比锡的布业工会乐队已经在1839年3月21日演出它之后。

直到舒柏特去世十一年后，舒曼才“发现”舒柏特的第九交响曲的手稿（在舒柏特的弟弟费迪南手中），并劝说门德尔松在莱比锡的布业工会音乐会上演奏它，在此之前没有一个维也纳乐队愿意象莱比锡这样做。“谁知道它会不见天日地在灰尘中再躺多久，”舒曼写道，“如果不是我和费迪南·舒柏特立即安排把它送交莱比锡布业工会，或者更确切些，送给指挥它的艺术家本人〔门德尔松〕的话……交响曲到了莱比锡，在那里公演，它的伟大得到公认，再次演出，受到热烈欢迎和普遍的赞赏。”

门德尔松做的还要多。他立即试图说服伦敦爱乐乐团演出它，但並未成功。1844年，他作为伦敦爱乐乐团的客席指挥亲自去伦敦时，曾想把这部作品列入自己的节目内。但在排练时，演奏员们公开地嘲笑、轻视这部作品，因此舒柏特的杰作再次被搁置了。巴黎音乐家的态度也好不了多少。两年前在巴黎，哈本奈克①的乐队为音乐学院音乐会排练时，排了第九交响曲的第一乐章后，就拒绝再演奏下去。尽管如此，当时还很年青的纽约爱乐乐团倒的确在1851年1月11日演出了这部作品。十个月后，在巴黎首次公演时，柏辽兹写道：“在我看来，这部交响曲……堪称为最崇高的艺术产品之一。”但它在将近五十年后（1897）才在法国再次演出。伦敦人初次听到它是在1856年。

这部交响曲确实很长，然而从第一乐章以之开始的方方正正的主题起，直到末乐章的势不可挡的尾声为止，灵感从未衰退。舒曼杜撰了一个著名妙语，说这部交响曲具有“天堂般的长度”
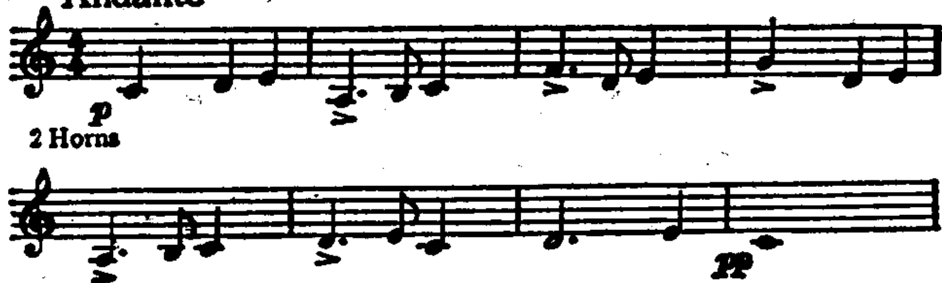
① 哈本奈克（Habeneck，1781——1849）法国指挥及小提琴家。于1828年创办音乐学院音乐会协会，並任指挥。

时，他的重点是在前一个词上。他又补充道："这种丰富感情的洋溢是多么清新可喜！"

Ⅰ、Andante；Allegro ma non troppo 全曲开始的整整一页是一个富于威力的拱形旋律，就象是通往整部作品的入口。它也是个结构骨架，因为第一乐章就是以同样广阔的拱形来开始和结束的。它也是个基础，因为第一乐章的大多数重要主题都是由这一主题基础演变而来的。

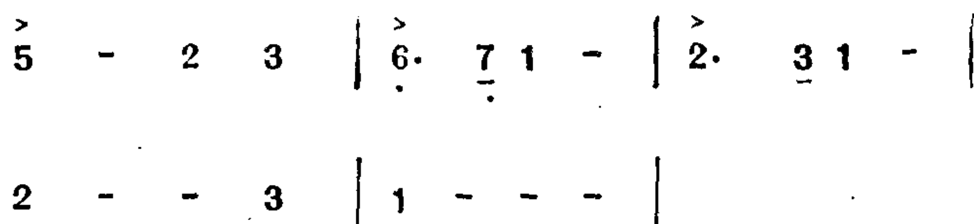
这位在我们想象中是纯朴天真的作曲家以多么调皮的手法来设计他的拱形啊！它是由少数几个短小的节奏型结合在一起而成（这些短小而轮廓分明的节奏型非常适合于交响式发展），然而总的效果是宽广有力。它的魅人力量部分地来自舒柏特不用传统的旋律结构，不把一个八小节的乐句处理为四小节加四小节。如果你仔细聆听或看一看下面谱例中的旋律，你会看到舒柏特用了一个使人更为惊奇的三加三加二的顺序。这就使得表面看来很简单的主题具有一种浪漫主义的模棱两可的笔调。它最初仅由两支圆号奏出，不加伴奏：

例 116



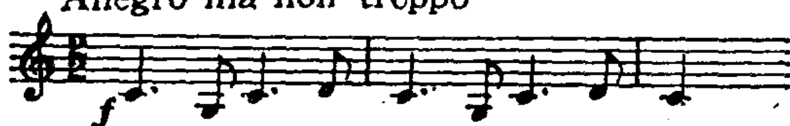
圆号

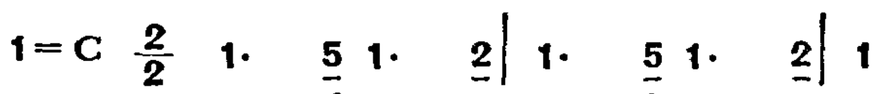
1=C 4/4 1 - 2 3 | 6· 7 1 - | 4· 2 3 -



乐队的其余乐器悄悄地接过这一主题，为它配置和声、加上装饰，並抽出第二小节中的节奏片段．随着引子的接近结束和速度的加快，大胆的附点节奏使得整个乐队生气勃勃和力量焕发地摇摆着，直到快板的正主题以明确的形式定型：

例 117





乐队根据这一正主题而展开，但是精力充沛的冲劲却相当出人意料地逐渐消失，让位给木管乐器中的第二主题，它是个较为柔和的、优美地摇摆着的音型．然而，舒柏特不是立即着手把这一主题加以传统式的发展，而是在一个美妙而富于想象力的经过句中让长号极轻地奏出一个基于引子主题的第二小节的片段．长号在交响乐队中是个比较新的后来者，是舒柏特在世时由贝多芬引进交响乐中的，但贝多芬主要用在以全奏来加强的响亮乐句中．长号极轻地吹奏旋律，这是个创举，具有非常诗意的效果．这一长号主题发展壮大，占有整个乐队，上升至光彩夺目的高潮．

发展部分更为大胆地把以上各主题加以分裂和重新组合，它具有英雄的气势，基本主题的再现和振奋人心的尾声也是如此．

尾声凯旋似地回忆着交响曲的开始几个小节。

Ⅱ、Andante con moto 弦乐器上轻轻地断奏奏出的六小节引子建立了一种柔和的进行曲节奏，在此之后，独奏双簧管吹出一条凄楚的，几乎是悲怆的短短的曲调。这是本乐章的主要旋律，由此而演绎出其他几条。但弦乐中有一些慰籍性乐句，就在双簧管旋律再现之前，乐队陷入沉寂，然后导至一个经过句，在这个句子中，正如舒曼所写的："远处响起了号声，仿佛自天而降。其他件件乐器好象都在聆听，宛若一些天上的信使在乐队上空翱翔。"

Ⅲ、Scherzo：Allegro vivace 第三乐章以一种坚实粗犷的气氛开始，令人联想起贝多芬的一些诣谑曲。随后是一个典雅的对比性主题。但这一旋律立即开始发展并扩充，手法极为简单，但它取得这一交响曲所典型的威力。

Ⅳ、Finale：Allegro vivace 末乐章和第一乐章一样，气息宽广，但威力集中；它是节奏力量的顶峰。原是开始的正主题的一部分的一个三连音音型，在这一乐章的多数地方起着重要作用。它的节奏甚至伴随着庄重摆动着的第二主题：

例 118

Allegro vivace

Woodwinds

Strings

Strings continue unchanged througout

弦乐

1=C $\frac{2}{4}$

i -	i -	i -	i -	i 3	i· 7
6 -	6 -	6 -	6 -	6 i	6· 5
2 0 #462	2

| 7 6 | 5 6 | 7 - |
| 5 #4 | 3 #4 | 5 - |

这就是1844年门德尔松指挥排练时受到伦敦爱乐乐团的演奏员们嗤笑的那一句，他们对音乐表现出这样的不屑一顾，因此门德尔松从节目中抽掉了这部作品。在今天，这一主题以及它的漫长的发展被认为是舒柏特的最伟大的灵感。尾声中，它的四个重复的音符构成如此惊人的紧张度，以致许多听众都联想起《唐·乔凡尼》的晚餐一场中石像走近的场面。然而这惊吓是短暂的。舒柏特接着向我们显示並非仅仅贝多芬一人能够用这些要素来造成谈笑风生欢腾喜跃的气氛。舒柏特用飞快潦草的笔迹写下的手稿中的最后一页反映出这种胜利的欢跃。

舒柏特的第九交响曲需用长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号二、小号二、长号三、定音鼓和弦乐组。

汪启璋译

威廉·舒曼

(William Schuman)

1910年8月4日生于纽约市

美国节日序曲

(American Festival Overture)

威廉·舒曼为塞奇·库塞维茨基和波士顿交响乐队创作他的《美国节日序曲》时，他是年青一代的美国知名作曲家之一。虽然他远非新手(他的第二交响曲已在纽约和波士顿演出过並由哥伦比亚广播公司向全国播送)，然而却是这首《美国节日序曲》最早把他介绍给许多新的崇拜者的，包括本文作者在内。此后他声名显赫，尤其是作为交响乐作曲家，他的声誉远远超过这一振奋人心的早期作品所给予他的前途。1939年10月6日，这首序曲是在开始演出季前的两场"向这位美国作曲家致敬"的第二场音乐会上首演的，由库塞维茨基指挥。作品受到评论界和群众的欢迎，不久其他乐队也把它列为曲目。听了波士顿交响乐队的演出后，舒曼对于最后一页不很满意，在出版之前作了修改。

序曲以一个最最简单的主题为基础：一个动机音型式的先下

例 119



1=C 4/4 4 2 4 4 - | 4 - - - | 4 - 4 0 0 |

行再上行的小三度；全曲即以此开始。

作曲家本人告诉我们，他选中这个主题时尚不知道它源自何处。只是在创作过程中他才想起来，这是个“喊同伴来玩”的叫声，是他童年在纽约市的体验。这首序曲肯定不是标题音乐。然而一旦知道了这主题的出处，我们也许可以听出其中有拉嘎第亚①当权时纽约的喧哗沸腾。即使是这样的话，人们还可以补充说，其中至少也有巴赫的莱比锡的反映，因为总谱中有一段生气勃勃的赋格写作，肯定是由于舒曼热爱巴赫而这样写的。不管怎样，这一主题是个绝妙的交响素材，可以把它在乐队各组之间抛来掷去；整个作品有一种自发的精力，人们喜欢把它认为是典型美国的。总谱需用长笛二、短笛一、双簧管二、英国管一、单簧管二、低音单簧管一、圆号四、小号二、长号三、大号一、定音鼓、大鼓、钹、小鼓、木琴、弦乐器。

舒曼为序曲的首演提供如下的解说词：

“有些听众会认出来本曲的头三个音符是儿童时期的‘喊人来玩的叫声’。在纽约市是用‘喂—噢—咿’声来喊叫的，以此召集伙伴们一起来做游戏或参加某类节庆活动。在为某一节庆场合而写作乐曲时，这一叫喊声自然会浮现出来。但不能就此推论说这部序曲是标题音乐。实际上，乐思是在我想起主题的来源之前就在我脑中涌现出来的。然后，这一点点‘民间素材’的发展

① 拉嘎第亚（LaGuardia，1882——1947）美国律师，政治家。1934—45年任纽约市市长。

就完全沿着纯音乐线条而进行：

“作品的第一部分与上面所谈的素材以及由此而衍生出的乐思有关。这段音乐导致一个过渡，随后是由中提琴宣告的赋格主题。整个中间部分就是这首赋格，配器是先只用弦乐器，后只用木管乐器，最后，在赋格段将结束时，弦乐和木管乐器结合起来了。这高潮引至作品的最后一部分，它由经过释义的开始主题和新引入的次要乐思组成。作品的速度是快的。

威廉·舒曼”

大提琴和乐队幻想曲，俄耳甫斯[①]之歌

(Fantasy for Cello and Orchestra:
A Song of Orpheus)

威廉·舒曼的《大提琴和乐队幻想曲：俄耳甫斯之歌》是受福特基金会之委托为伦纳德·罗斯[②]而写的，基金会邀请杰出的演奏家演出，演奏家可选择作曲家特地为他创作的乐曲作为基金会的节目。幻想曲于1960年9月28日开始创作，翌年7月4日完成。由印第安纳波利斯交响乐队于1962年2月17日作首次公演，罗斯先生独奏，伊兹勒·索洛蒙[③]指挥。舒曼先生为这场首演写了以下的创作背景：

“《幻想曲》以之为基础的歌曲《俄耳甫斯弹琴》，是为了

① 曲名中之译名及后面的歌词均引自人民文学出版社出版《莎士比亚全集》中杨周翰所译《亨利八世》。

② 伦纳德·罗斯（Leonard Rose，1918——）美国大提琴家。现任寇提斯音乐学院大提琴组负责人。

③ 伊兹勒·索洛蒙（Solomon Izler，生于1910年）美国指挥。1931年起历任美国各大乐队指挥，1956年起任印第安纳波利斯交响乐队指挥。

《亨利八世》的上演而作于1944年的。若干年前，我的朋友作曲家文森特·珀西切蒂①说这首歌可以成为一套变奏的精彩主题。当我同意为伦纳德·罗斯写一首乐曲而正在搜索乐思时，突然想起了他的建议。虽然这首作品不是用变奏曲式写成，但全部音乐出自作品一开始就陈述出来的歌曲的旋律线。歌词在大提琴声部中写清，为的是使独奏者在演奏时清楚地理解歌唱者的吐字。作曲者知道歌词会增加听众的兴趣，因此要求把威廉·莎士比亚的歌词印在音乐会节目单上，如果做不到的话，请在演出前朗诵歌词。

威廉·舒曼"

俄耳甫斯弹琴的地方长出了树林，
俄耳甫斯歌唱的时候积雪的山顶
也把它们的头儿倾斜；
花儿和草儿听到他奏的乐曲，
便都欣欣向荣，好像阳光和雨
使它们永不凋谢。

天下万物听到他奏出的乐调，
就连海洋里汹涌着的波涛
也低下头来，趋于安详；
美妙的音乐就有这样的魔力，
万种愁绪进入了梦乡而安息，
在听到乐声的时候消亡。

威廉·莎士比亚《亨利八世》

① 文森特·珀西切蒂（Vincent Persichetti，1915年——）美国作曲家。1963年起任朱利亚德音乐学院作曲系主任。《威廉·舒曼》一书中有关舒曼的音乐部分是他撰写的，并写有其他文字著作多种。

独奏大提琴开始时的旋律如下：

例 120

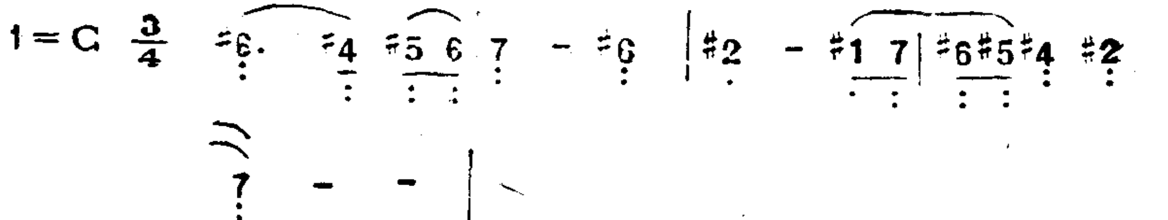
♩= c.a.50

p dolce cantabile



[Or-pheus with his lute made trees And the moun-taintops that freeze]

大提琴独奏



随着大提琴独奏的优美的抒情性逐步展开，乐队的其他乐器不引人注目地悄悄潜入，作为支持。独奏大提琴唱完这首歌后，双簧管把旋律接过来，与独奏大提琴构成二重奏。双簧管吹至歌曲的最后一个长音时，大提琴中是一段独奏华彩段，它形成一座桥梁，过渡到幻想曲的谐谑曲般的中间部分。

在这里，作曲家听任他的交响想象力自由驰骋，来发展歌曲中富有典型的唱腔和片段。

大提琴中的另外一个很长的华彩段般的段落（偶尔有乐队支持）引回到开始时的速度和原歌的情调。加了弱音器的逐渐消失的结尾犹如乐曲以之为基础的那首歌曲的最后结晶。幻想曲的乐队需用长笛三、短笛一、双簧管二、英国管一、单簧管若干、低音单簧管一、大管二、圆号四、竖琴和惯用的弦乐器。

新英格兰三联画根据威廉·比林斯①的歌曲而作的三首乐队曲

(New England Triptych: Three pieces for Orchestra after William Billings)

美国音乐是怎样的?要从特性或风格的角度来回答这一争论不休的问题,就如同要描绘一个虚构的、典型的美国人一样,是不可能的。根本没有这样的人,也许也没有这样的音乐。.

然而任何人都可以不费吹灰之力地举出几首明显的美国乐曲。爵士音乐在全世界都被确认为具有美国的特征,特别是美利坚合众国的美国特征。或者,从另一方面来说,威廉·比林斯的音乐很快就成为一个时期——一个民族的诞生——的象征,代表我们认为基本上是美国的那种性格。

威廉·舒曼曾说过,他並不是唯一的感到自己与比林斯有同一性的美国作曲家。但是我们也难以想出另一个作曲家其作品更接近于比林斯的精神。这並不是说舒曼比其他杰出的同时代作曲家更为“美国化”,只是想提一下,有一股强大的富于成效的吸引力不止一次地把舒曼引到这位美国早期作曲家这边来。

舒曼的《新英格兰三联画》以比林斯的三首歌曲为根据,受安德烈·科斯特兰涅兹②的委托于1956年写成。总谱要求长笛

① 威廉·比林斯(William Billings,1746——1800)美国作曲家,对于新英格兰教堂中所唱诗篇速度缓慢感到不满,遂创作了一些教堂歌曲。作品(包括创作及收集)共出版六卷。

② 安德烈·科斯特兰涅兹(Andre Kostelanetz,1901——)俄国出生的美国指挥,1922年在美国定居。1930年起任哥伦比亚广播公司指挥、作为轻音乐指挥及轻音乐改编者深受欢迎。他是著名女高音莉莉·庞斯的丈夫。

三、双簧管三、单簧管四、大管二、圆号四、小号三、长号三、大号一、定音鼓、打击乐器和通常的弦乐组。

以下资料是由作曲者本人提供的：

"威廉·比林斯（1764——1800）是美国音乐史中的一位主要人物。这位有生气的作曲家的作品具有和革命时期相关联的刚毅粗犷气质、深挚的宗教虔诚和爱国主义热情。他的音乐不可否认是粗糙的、技巧上是有缺点的，尽管如此，它的感染力是强大而动人的，甚至在今天也是如此。我並不是美国作曲家中唯一感到自己和比林斯有同一性的人，正是因为意识到这种同一性，我才应用他的音乐作为出发点。这几首乐曲並不是一首根据比林斯主题写成的"幻想曲"，也不是他的主题的"变奏曲"，而是一些风格和音乐语言的熔合。

"Ⅰ、《高兴吧，亚美利加》。比林斯的这首颂歌的歌词如下：

"是的，主将给以答复
对他的百姓说——看啊！
我会给你们美酒、油脂和五谷。
你们会感到心满意足。
高兴吧，亚美利加。
庆贺又欢呼。
兴高而彩烈。
土地啊，不要担惊害怕，
赞美吾主吧，哈利路亚！"

"短小的引子以定音鼓独奏开始，主要在弦乐器中发展。这

段音乐预示了在乐曲末尾将听到的“哈利路亚”。主要部分以长号和小号开始，它是歌词“高兴吧，亚美利加，庆贺又欢呼”的配乐，形式自由，富于变化。定音鼓又一次独奏，它导至源自歌词“你们会感到心满意足”的中间赋格部分。音乐获得巨大冲力，各个主题的结合引向高潮。随后是比林斯以之结束他原来的众赞歌的“哈利路亚”音乐的自由改写、以及“庆贺又欢呼”的音乐的最后一次出现。

“Ⅱ、《当耶稣哭泣时》

当耶稣哭泣时，
怜悯的泪水流遍大地，
当耶稣呻吟时，
颤栗胆战笼罩着罪恶的尘宇。

以上歌词的配乐用的是轮唱曲形式。在这里，既用比林斯的音乐的原来形式，也用加上对位装饰和旋律扩充的新的配乐。

“Ⅲ、《切斯特》① 这首乐曲原为教堂赞美诗，后来在独立战争时期被用作军队的进行曲，並为此专门写了一段歌词，原词如下：

“暴君们的铁棍猛烈摇晃
奴隶们的锁链磨损皮肉、响声唧铛，
我们无所畏惧，我们笃信上帝，
新英格兰的上帝的统治年久日长。
敌人傲慢地大举来犯，
我们的军队威武迎战，

① 切斯特（Chester）为英格兰西北部一城市。

他们的老兵看到我们的青年抱头逃蹿，

他们的将军向小伙子投降溃散。”

第三交响曲

令人难以相信的是这一清新而富于活力的交响曲是舒曼早在1940——1941年间创作的，这是舒曼自认为过得去，并允许演出的最早一部作品（他的第一和第二交响曲已收回修改）。作为舒曼成熟时期的第一部主要的乐队作品，它在多方面成为他的事业的转折点，确立了他在美国音乐舞台上的重要地位。
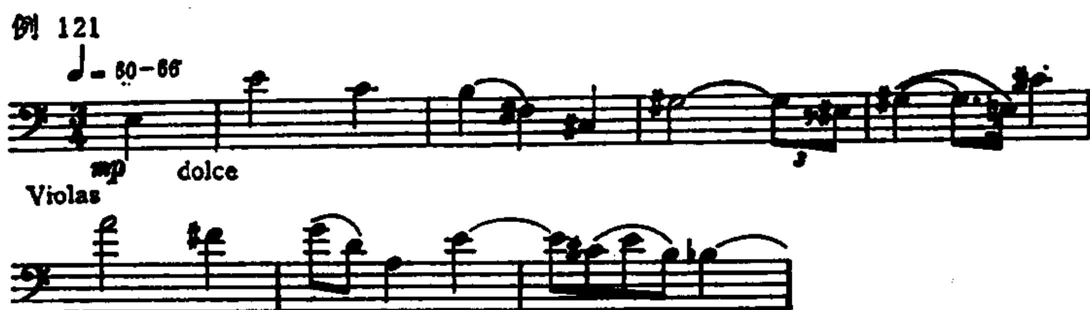
1939年，波士顿交响乐队首演舒曼的《美国节日序曲》获得成功后，据传塞奇·库塞维茨基曾对舒曼说："现在你一定会憎恨罗伊·哈里斯！"并不是库塞维茨基对哈里斯个人有什么过不去，他只是强烈地感到目前舒曼已是如此成熟，并掌握了精湛的技艺，他应该摆脱任何影响，包括罗伊·哈里斯的影响在内；哈里斯曾教过舒曼，舒曼和库塞维茨基两人对他景仰备至。

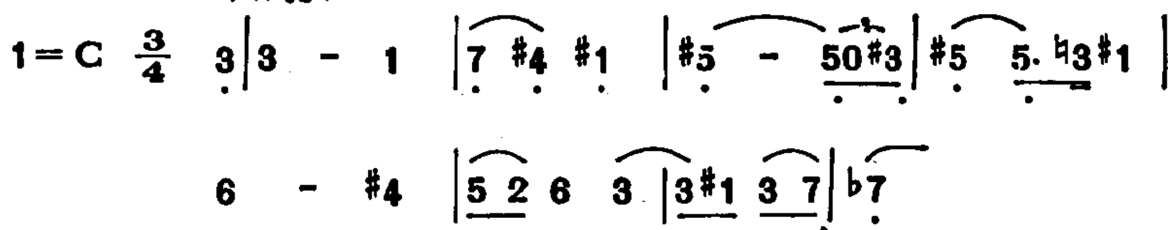
舒曼的下一部乐队作品，他的第三交响曲，完成于1941年1月11日，是献给塞奇·库塞维茨基的。后者于10月17日指挥了这部曲子的首演。库塞维茨基对于这部乐曲是如此热爱，他又把它列入了波士顿交响乐队11月22日在纽约演出的节目中。此曲在纽约作为该季度最优秀的美国乐队新作品而获得"音乐评论组"的第一奖。此外，G.希尔默音乐出版公司的董事长卡尔·恩格尔对这部作品深感兴趣，他说服了董事会，每月给舒曼奖学金，使他可以少花些时间在教学上，把更多的时间用来创作。结果，希尔默也成了舒曼的出版者。

这一交响曲今天听上去如此清新，其理由之一也许是我们的听觉赶上了舒曼的音乐。在1941年听起来觉得刺耳的不谐和音现在不给人以这样的感觉了。相反地，它们变成了感官上的享受，特别是舒曼那时如此喜爱的那些优美的、发出嘎吱嘎吱声的复和弦及复式调性结合。形式是标新立异的，但效果强烈。全曲分为两个部分，每个部分中各有两个相连的乐章。全部四个乐章都以交响曲的开始主题为基础。

第一部份：帕萨卡利亚和赋格

帕萨卡利亚：中提琴声部中的一个抒情性极强的乐句是这首帕萨卡利亚的牢固的根基（也是整部交响曲的基础，它以形形色色的变化形式出现）。它悄悄地进入，然而旋律是棱角分明的，下行四度的音程相当突出，随着作品的进展它产生强烈的紧张度：





主题先在中提琴声部中单独出现，但主题的呈示并不是就此结

束．这个根基的第二层是第二小提琴声部进入，重复这一主题，但是音高移高。随后在大提琴、第一小提琴、低音管乐器、圆号、高音管乐器中共五次进入。

作曲家把主题牢牢地铭刻在听众的记忆中之后，再把他们引至帕萨卡利亚的传统的精华——变奏．变奏共四段：

1、在第一变奏中，旋律由小号和长号奏出，背景是进行较快的弦乐器。
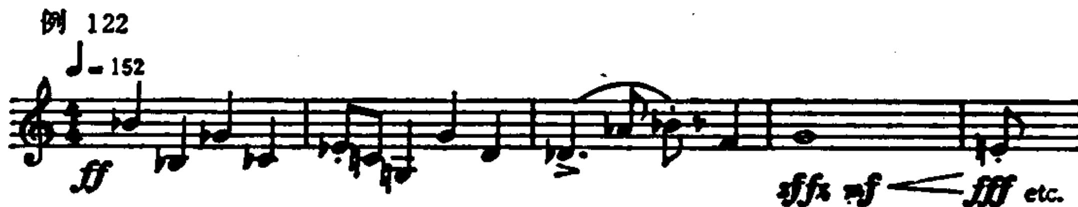
2、第二变奏非常简短．它的特性主要来自由C大调和A大调结合起来的颇有进攻性的复和弦，低音乐器以粗暴的坚持态度加以重复，同时，在它们的上面，源自帕萨卡利亚主题的短小音型在木管乐器中快速进行。

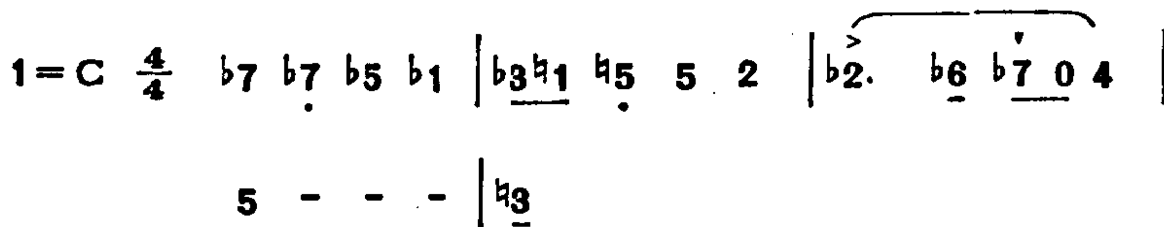
3、第三变奏是小提琴中一个比较匀称流畅的旋律，与之相对的是低音弦乐器中的急匆匆的音型。

4、第四变奏主要由长号四重奏奏出，旋律进行缓慢，背景是源自帕萨卡利亚主题的一些较快的附点音型。这一变奏不停顿地进入赋格的第一个音．

赋格不间断地立即跟入，它的主题来自帕萨卡利亚主题，但简短得多，它也应用了同样的引人注意的音程，但它是以模进和种种不同的节奏进行的。它由四支圆号奏出，並用低音弦乐器拨奏来加强，使得它的进入威武有力，富于戏剧性：

例 122





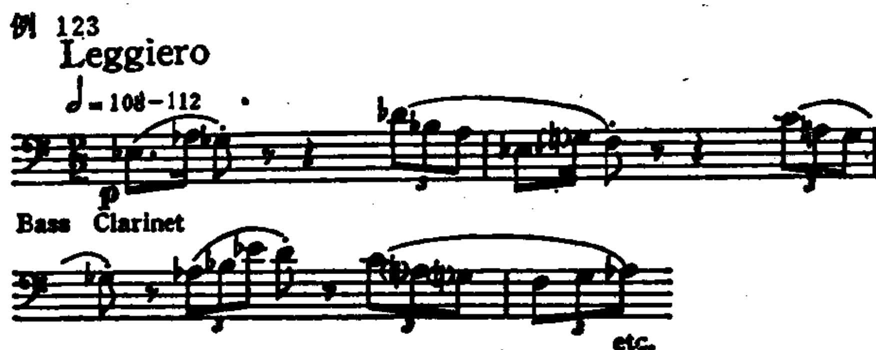
这一赋格的主题每次进入时并不遵循巴罗克赋格的传统型式，而是每次都比前一次的进入高半音开始。象在帕萨卡利亚中一样，主题有七次进入。精心发挥的展开部之后有赋格主题的三次变奏，还有一个既和帕萨卡利亚有关，又和赋格有关的尾声。

第二部份：众赞歌——托卡他

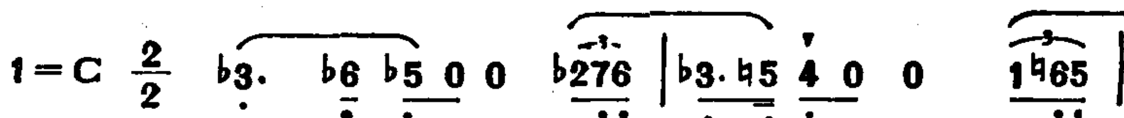
音色低沉的大提琴和中提琴声部中的宁静的引子领进了众赞歌的旋律，它是一段诗意的小号独奏。长笛接过了小号的旋律，最后是弦乐四重奏。整个乐队把音乐带至高潮，它是主题的浑厚扎实的对位式陈述，然后缓缓消失，只剩下大管中的低音降B。

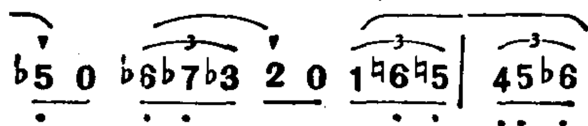
就在这一降B持续低音之上，小鼓轻轻地敲出冗长的托卡他主题的节奏。主题的旋律型由低音单簧管宣布：

例 123



低音单簧管





托卡他主题象这部交响曲的前几个主题一样，也由乐队的其他乐器接过去，加以模仿。这一托卡他末乐章发展成为华丽的炫技性乐曲，正主题的动力性的节奏占统治地位。这一乐章以回忆前几乐章的主题作为结束。

舒曼第三交响曲的总谱要求长笛二、短笛、双簧管二、英国管、降E单簧管、降B单簧管二、低音单簧管、大管二、圆号四、小号四、长号四、大号、定音鼓、小鼓、大鼓、钹、木琴和弦乐器。作曲家认为，如能加用第三长笛或第二短笛、第三双簧管、第三单簧管、第三大管、低音大管、第二组圆号四重奏，以及一架钢琴，则“最为理想”。

弦乐交响曲（第五交响曲）

创作：我们今天的音乐会曲目的作曲家们，其中有很多是杰出的表演家：指挥家、钢琴家、管风琴家、小提琴家等等，不胜枚举，许多作曲家同时是著名教师、音乐学家。但很少有人能象威廉·舒曼那样，集形形色色事业于一身，而且工作成绩卓著。现在只提四项他在作曲之外的重要活动：舒曼先生多年来在萨拉·劳伦斯大学任教。在教学和创作的同时，他又任G.希尔默出版公司经理，取得了经营艺术企业的经验。从1945年到1962年他担任纽约市朱利亚德音乐学院院长这一重要职务。1962年，他成为林肯表演艺术中心的主席。虽然他在这几方面都做出

了卓越的贡献，但我们大多数人仍认为他主要是个作曲家。人们猜想舒曼先生也是这样认为的，因为他继续把时间中的主要部分用于创作活动。

他的一系列威力不断增强的交响曲，是他的创作成就中的优秀作品，也许是质量最高的。其中最易于理解的一首没有正式编号，就叫做《弦乐交响曲》，在实际的创作顺序中，他是舒曼先生的第五部，写于1941年的第四交响曲和1948年的第六交响曲之间，于1943年7月31日在新罗歇尔完成。同年11月12日由塞奇·库塞维茨基指挥波士顿交响乐队首演。《弦乐交响曲》是库塞维茨基基金委员会为纪念娜塔莉·库塞维茨基①而委托舒曼创作的。作品立即大受欢迎，马上就出版並录制唱片，在美国和国外广泛演出和广播，多年来被认为是他的最优秀作品。全曲共分三个乐章。

Ⅰ、Molto agitato ed energico 交响曲的开头就是正主题：它是一个十二小节的复杂的拱形旋律，由第一和第二小提琴在G弦上以辉煌有力的同音奏出，没有伴奏。旋律的开始如下：

例 124



第一小提琴和第二小提琴

1=C $\frac{6}{4}$ $\frac{12}{8}$ ♭7♭6666 666666 | ♭6 ♭1 ♭7 3♭3 ♭5. 4 |

① 娜塔莉·库塞维茨基为塞奇·库塞维茨基之妻。

$\flat 3 \natural 111 \; 1\cdot \; 1 \flat 6 \; 5 \mid 7 - -$
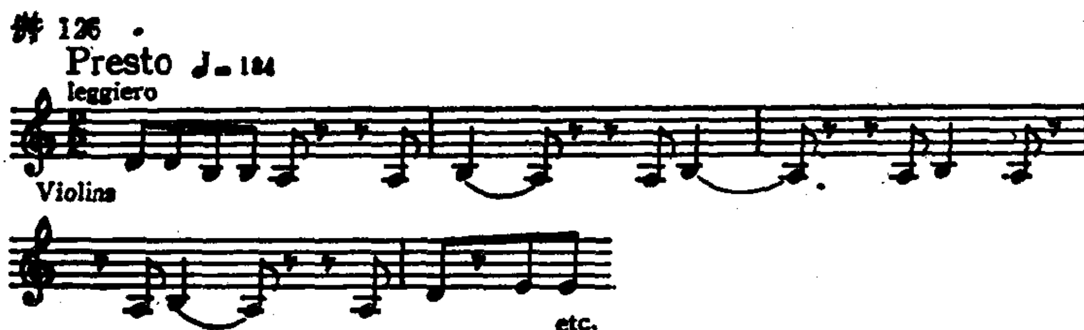
旋律立即重复，並用低音弦乐器审慎地伴奏着。第二主题和第一主题有关连，由中提琴用*fff*强有力地奏出，然后加以卡农式展开，在第一小提琴、第二小提琴、大提琴和低音提琴中依次出现，这样就发展成为一个充满回响的复和弦的高潮。如果说，在舒曼的思想中还有传统的第一乐章的奏鸣曲快板曲式的话，那他的处理也是非常自由的。有一个基于第一主题的发展段，此后两个主题都返回，但形式有所改变。本乐章结束在另外一个巨大的渐强高潮上。

Ⅱ、Larghissimo 这一交响曲的引人注目的特色之一是它的各个主要主题之间的微妙的相互关系，这些主题仿佛大多源自交响曲开始时的同音齐奏主题的这个或那个侧面。

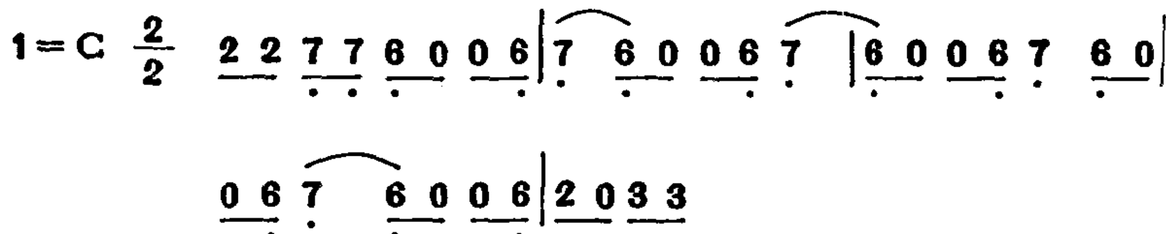
第二乐章由一系列威力很大的多调性和弦引进，这些和弦与第一乐章的多调性高潮以及交响曲的开始旋律中的音阶片段有关。第二乐章的主体建在另一个宽广的拱形旋律上，这一旋律既和本乐章的开头，而且通过它又和第一乐章的开头关联着。这一变形由第一小提琴“柔和地”宣示出来，然后先是第二小提琴，后是中提琴依次加入，各自唱一遍相同的旋律。再往下是旋律的高潮性发展，它引回到开始时的有威力的和弦，此后音乐逐渐消失直至一个天使般宁静与和谐的结束。

Ⅲ、Presto 《弦乐交响曲》的末乐章使人联想到一个自由的回旋曲式，它的轻快的叠句源自交响曲的开始旋律的一个片

段：



小提琴



第一个对比性插部利用了弦乐器的拨弦和弓弦长音的各种形式，它们时而结合，时而对比，形成不同的音响和色彩。第二个对比性插部和前一乐章的主要旋律有联系，起初单是中提琴奏出旋律，随后是大提琴，然后，间隔较长的时间，第一和第二小提琴相继而来，回旋曲叠句的最后一次出现构成一个高潮性的尾声般的结尾，产生强烈的联想。

汪启璋译

罗伯特·舒曼

(Robert Schumann)

1810年6月8日生于茨维考，1856年7月29日卒于恩迪尼赫

a小调大提琴协奏曲，Op.129

舒曼憎恨空洞而无内容的炫耀，为炫技而炫技。在他事业的早期他就宣称："我不能为炫技大师写协奏曲，我要试图写点别的东西。"当舒曼的感情出自内心深处，他的敏锐而难以捉摸的想象力最少受到束缚时，他的创作最为精彩。

他的大提琴协奏曲反映出他性格中这感人的一面。除了末乐章中有一两个嬉戏性的段落外，这首协奏曲不给人作传统的炫技的机会。我们在这首讨人喜爱的乐曲中从头至尾听到发自内心的典雅，舒曼的灵感仿佛随着乐曲的进行而焕发。他在十五天内，从1850年10月10日至24日，写就这首乐曲，其速度之快是令人难以置信的。然而他对于某些细节感到不满意，迟至1854年他还在做一些不重要的更动。

创作大提琴协奏曲的前一个月，舒曼和他的妻子克拉拉从德累斯顿移居到迪塞尔多夫。他们二人都为新环境而感到非常高兴。高兴的结果之一是舒曼的《莱茵河交响曲》，另外一个就是这部大提琴协奏曲。克拉拉和往常一样，不仅是位柔顺的贤妻，也是一位富于洞察力、鉴赏力的艺术上的合作者。11月16日她在

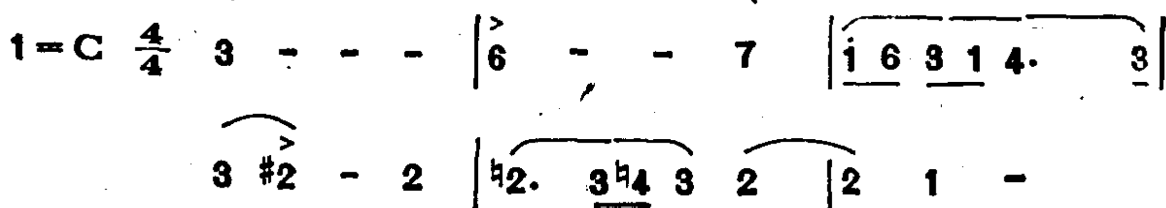
日记中写道：“上个月他创作了一首我非常喜欢的大提琴协奏曲。它是以真正的大提琴风格写成的。”约一年后（1851年10月11日），她补充说：“我又一次演奏了罗伯特的大提琴协奏曲，为自己获得了因欣赏音乐而真正快活的一小时。这首乐曲的浪漫主义特征，它的奔放、清新、富于幽默，再加上大提琴和乐队的引人入胜的相互交织，的确是完全出神入化了，所有的旋律段落是多么动听悦耳，感情是多么深刻！”

这首协奏曲不仅是舒曼的典型，广义地说来，也是浪漫主义运动的典型．协奏曲的三个乐章连成一个连续不断的整体，这是浪漫派探索统一的一个部分。在末乐章的展开部分中重现第一乐章的正主题，这也是浪漫派的一种合成大型套曲形式的手法。最后还有舒曼自幼就喜爱的大提琴这件乐器本身，也是浪漫派的热门乐器。

Ⅰ、Nicht zu schnell　木管乐器奏出的三个轻柔的、持续的和弦引进了正主题．独奏大提琴在弦乐器的喃喃声之上唱出以下的抒情乐句，它是正主题的前一半：

例 126





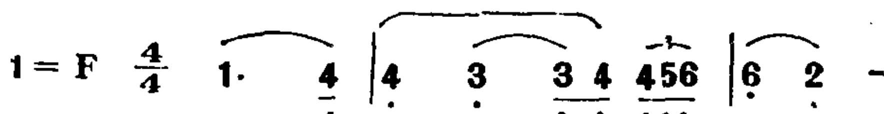
全奏短暂地中断歌声。总的说来，在整首协奏曲中乐队始终是审慎的背景。独奏大提琴又接了过去，唱出旋律鲜明的第二主题，其性格与第一主题近似。较为活泼的经过句结束了这一呈示部并导致简单的展开部，在展开部中几个主要的主题以绵绵不绝的，流畅而抒情的语调发展着。独奏大提琴中的短短的过渡段先现了中间乐章的正主题，不停顿地进入第二乐章。

Ⅱ、Langsam　主要旋律由独奏者在开始时奏出：

例 127



大提琴独奏



舒曼大力突出乐队中的首席大提琴，给以美妙的幻想性格调，以至有时会使人觉得这是它与大提琴独奏的二重奏。这一乐章的总的形式是简单的A—B—A，结束时速度加快。在弦乐器的碎弓之上，大提琴又奏出过去的旋律的片段，然后是倾泻而下的一串音符，不间断地引入末乐章。

Ⅲ、Sehr lebhaft　末乐章是回旋曲和交响奏鸣曲式的结合。虽然独奏大提琴仍然主要是演奏旋律性乐句，但它更为轻快而带有嬉戏性质，节奏也更为动人。其中的较明亮的独奏经过句热烈而富有效果，但从来不是为炫技而在炫耀，甚至在最后的，舒曼自己所写的华彩段中也是如此。

这首协奏曲为一个编制不大的乐队而谱写：长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号二、小号二、定音鼓和传统的弦乐器。首演是在舒曼去世后举行的。1860年6月9日在莱比锡音乐学院演出时独奏者为路德维希·艾伯特①。

a小调钢琴协奏曲，Op.54

舒曼的钢琴协奏曲在很多方面反映出他和他敬爱的妻子克拉拉之间的关系。在他们结婚前约两年，舒曼就曾计划写一部钢琴协奏曲，很可能那时他心中所想的就是克拉拉。他从维也纳写信给她道："我的协奏曲是交响曲、协奏曲和大型奏鸣曲的折衷产品，我认清我无法为炫技大师们写协奏曲，我一定要计划写点别的东西。"他暂时什么也没有写。

他们婚后（婚礼于1840年9月12日举行）的第二天，舒曼以柔情而庄严的词句来开始他将和克拉拉终生保持一起同写的联合日记：

"我最最热爱的年轻妻子！在这特别值得纪念的一天，在你成为妻子的第一天，在你二十一岁的第一天，让我用一个充满柔情的亲吻来祝贺你。我在此打开的这本小册子有着极其特殊的亲切意义：它将记录我们家中、我们的婚后生活中影响我俩的每一件事情，我们的愿望、我们的理想……你的美好的理想和我的——愿上帝赐福：你的渴念和我的……，总之，我们的一切欢乐和忧伤。"

这是一篇感人肺腑的柔情的记录，它告诉我们，他们之间的

① 路德维希·艾伯特（Ludwig Ebert，1834——1908）波希米亚大提琴家。曾任科隆音乐学院教授。

爱情滋润了，並加强了舒曼的才智，在婚后的最初几年，随着舒曼的才华日益焕发，他们的信心高涨，欢乐无穷。结婚后仅仅几个星期，舒曼就在灵感的一阵迸发中写下了他的《春天交响曲》的草稿。之后，在1841年3月底，他在日记中写道："我的下一部交响曲将叫做《克拉拉》，在交响曲中我要用长笛、双簧管和竖琴为她画一幅肖像。"

他从未写出他的"克拉拉"交响曲。但是在随后的几周内他确实写了一首单乐章的交响小曲，其中双簧管和长笛起重要作用，主要乐器不是竖琴而是最能代表克拉拉的钢琴。如果说罗伯特创作这首钢琴与乐队幻想曲时，心中並未想到克拉拉，这是难以设想的；幻想曲最终成为钢琴协奏曲的第一乐章，它后来也永远与作为演奏者的克拉拉联系在一起了。8月13日和莱比锡布业工会乐队一起视奏这首幻想曲的独奏者就是她，那时正在排练《春天交响曲》。

罗伯特·舒曼和克拉拉·舒曼在一起的照片极少。那时，摄影尚在试验阶段。但是在一张用早期照相术照出来的可爱的小照片（现保存于舒曼的诞生地茨维考的舒曼博物馆内）上，可以看到克拉拉娴静地坐在钢琴旁，罗伯特在旁边看着她；这张照片确实暗示他们的关系，感情既温存又强烈，这是他们俩人生活中的主流。
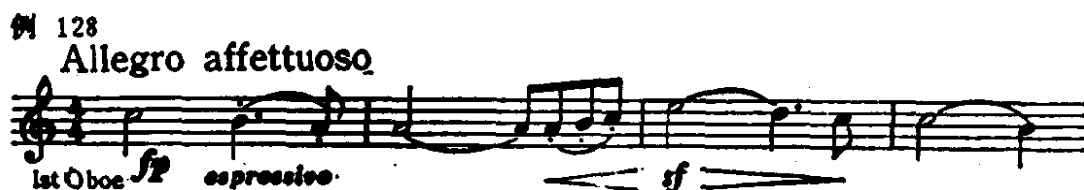
奇怪的是这一柔和的a小调幻想曲曾一度被人们认为难以理解。舒曼曾做过几次尝试，想用各种不同的标题来出版它，先是标以《热情的快板》，后又称它为《音乐会快板》，作品第48号。但是没有一个出版商肯出版。四年后他加写了一个间奏和一

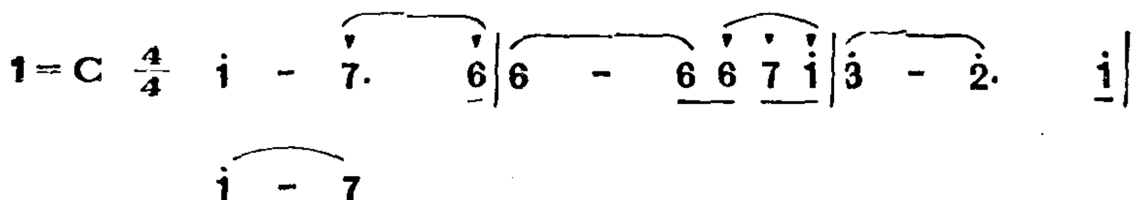
个末乐章，因此，正如克拉拉在日记中所写的："它现在已成为一首协奏曲了，我打算在下一个冬季演奏它。我很高兴，因为我一直想演奏一首他写的华丽乐曲。"一个月后，1845年7月31日，她又写道："罗伯特写完了他的协奏曲，已经交给了抄谱者。我想到就要和乐队一起演奏它，就象皇帝一样高兴。"

首演这首协奏曲的独奏者当然是克拉拉，首演是德累斯顿萨克斯旅馆的大厅内所举行的克拉拉的一系列音乐会中的一场，那是在1845年12月4日，在这次演出时，三个乐章分别称做热情的快板、小行板和回旋曲。那年冬天她在莱比锡再次演奏它，由他们的朋友门德尔松指挥；第二年在维也纳演出时，指挥者是他的丈夫。随后几年中他们又多次携手合作演出这首协奏曲；在舒曼去世后的悲惨岁月里，克拉拉继续传播她的丈夫的这首"困难"乐曲。听众在尚未听过舒曼之前先听到她的演奏；但是她身为一位受人尊敬的年长艺术家，当她知道舒曼在各地受到尊崇和热爱，就象她本人那样地爱他，部分是通过她的努力，而这部一直被认为与他们俩人密切有关的协奏曲在这方面也起了主要的作用，她感到非常高兴。

Ⅰ、Allegro affettuoso 唯一的引子是钢琴独奏者弹的和弦，狂暴地一泻千里。双簧管中的如泣如诉的主要旋律由钢琴接了过去，並在钢琴和乐队的柔情的对话中重新出现：

例 128



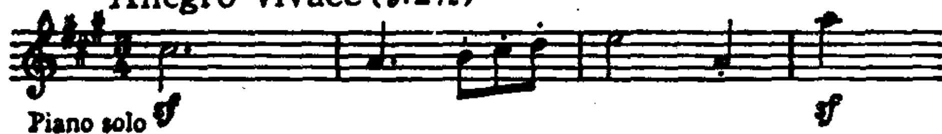


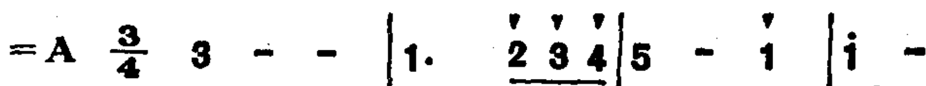
它形成整个第一乐章的基础，并以种种感情激动的旋律变形再现，结束时则换成华丽的进行曲般的形式。事实上，就是这同一个主题，或是加以巧妙变化的主题片段成为全部三个乐章的主题核心。

Ⅱ、Intermezzo：Andantino grazioso　这一嬉戏性的抒情间奏具有舒曼大多数细腻的钢琴独奏小品所特有的敏锐而亲切的特征。它以娱乐性的短小的三部曲式（A—B—A）写成，它的开始主题基于一个由四个音构成的节奏，而这一节奏又源自第一乐章的主题——主题中部的四个上行的音。这一乐章结束时，第一乐章的主题的开头几个音重现，把间奏曲和末乐章加以联结，并为末乐章的开始主题作准备。

Ⅲ、Allegro vivace　很明显，这最后一乐章的主要主题源自第一乐章的主题，从而建立主题的统一，这种统一是许多浪漫派作曲家内心所珍视的：

例 129





末乐章和第一乐章一样，也是用自由的奏鸣曲式写成，有着一个步伐轻盈、活泼的切分节奏的对比性主题，尾声则具有富于感染力的节奏冲力和辉煌气势。这首协奏曲的总谱需用成对的长笛、双簧管、单簧管、大管、圆号、小号，定音鼓和惯用的弦乐器。

曼弗雷德序曲 Op.115

乔治·戈登·拜伦爵士所塑造的曼弗雷德的谜一般的形象，似乎注定会捉住罗伯特·舒曼内省的、备受折磨的想象力的。然而这种吸引力並非仅仅是个人的。

在欧洲大陆的大多数地方，拜伦总是比在英国更为人所赞赏；但是在德国，他成为崇拜的偶象。歌德说："关于拜伦，英国人可以爱怎么想就怎么想，但是有一点是非常肯定的：他们今天没有可以与拜伦媲美的诗人。"《曼弗雷德》是拜伦的第一部具有叛逆精神的长诗。此外，他把浪漫主义的凄怆，那种无所不在的尘世的不幸加以人格化了。他的忧虑的、罪恶深重的主人公变得如此受欢迎，以致《曼弗雷德》被译成法语、西班牙语、意大利语、德语、荷兰语、丹麦语、俄语、波兰语、捷克语、匈牙利语、罗马尼亚语和现代希腊语，各语种都有十余种译本。

拜伦本人向他的出版商描述这部戏剧性长诗说："它是非常狂野的、超自然的、难以解释的。几乎所有的人——除两三个人外——都是大地和空气的精灵，或是水中的仙妖；场景是在阿尔卑斯山上；主人公是某种魔法师，他被一种悔恨统治着，悔恨的原因不很清楚。他四处流浪，用符咒召唤精灵，它们出现在他面前但是毫无用处；最后他亲自跑到邪恶本源的居住处去召唤

一个鬼魂，鬼魂出现了，但是给予他的答复是模棱两可、令人不满的；在第三幕中侍者发现他在他研究艺术的塔楼内濒临死亡。

拜伦诗剧中的超越自然的已不再有很大感染力。但是诗中的罪恶重负却象许多二十世纪社团中的异化和绝望那样的现代化。曼弗雷德从荣弗劳山的高耸入云的阿尔卑斯山山巅上观察世间生灵万物，他也许正在评论今日的重要新闻：

……我们
半是尘埃，半是神灵，两者均不能
沉沦或是升华，我们的不纯的本质
造成各项要素的冲突矛盾，我们既感到
落魄衰退，又趾高气扬，
与低微的需求、崇高的愿望搏斗，
直到我们的末日来临，
凡是人类均如此，哪怕他们对自己不说清，
对他人不信任。

舒曼被这首诗深深地感动，他喜欢在亲朋挚友的小圈子中高声朗读它。按照他的早期传记作者瓦西列夫斯基①的说法，至少有一次，当他在迪塞尔多夫读给两位朋友听时，"他的声音突然颤抖，热泪盈眶，激动得再也读不下去了。"
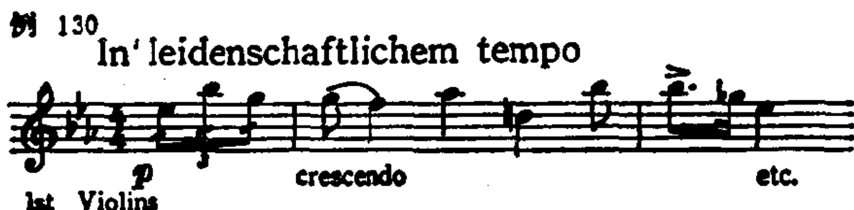
1848年4月5日，就在完成歌剧《格诺维瓦》的当天，他在一阵激情的冲动之下，振笔疾书了《曼弗雷德》的最初的草稿。《曼弗雷德》的总谱于1848年11月22日写完，后来他又作了些修

① 瓦西列夫斯基（Wasielewski，Joseph W.von，1822——1896）小提琴家、作家及指挥。曾在莱比锡从门德尔松学习。曾为多种报纸写音乐评论。

改。1852年3月14日在莱比锡布业工会的一场“舒曼晚会”上，舒曼本人指挥这部序曲的首演。六个演出季之后，1857年11月21日，纽约爱乐乐团举行这首序曲在美国的首演，指挥是提奥多尔·艾斯菲尔德①。

1851年12月25日舒曼写信给李斯特道：“我得出结论，所有精灵出现时必然是有形的。我打算把上演的细节告诉格纳斯特先生〔魏玛的经理人〕。至于说到音乐段落，亲爱的朋友，我特别向您推荐那首序曲。如果我可以这样对你说的话，我感到它是我的艺术产品中最强大的一个，我希望你能同意我的看法。”

序曲的缓慢的引子以三个突兀的和弦开始，双簧管中的一个以半音徐徐上升的悲楚的音型加以应答，然后是长长的一串半音下行。引子的其余部份先现了序曲的快速段落中的其他几个主题，它们的特点都是序曲的风格及其展开所典型的半音步伐。引子速度越来越快，然后直接进入正主题的“激情速度”：



第一小提琴

1＝♭E $\frac{4}{4}$ 1 1 5 5 3 3 | 3 2 4 ♮7 5 | 5. ♭3 1

一组对比性的抒情主题增添了音乐的渴望性的紧张度，然后乐曲爆发为激动的发展部。整首乐曲的曲式是传统的奏鸣曲快

① 提奥多尔·艾斯菲尔德（Theodore Eisfeld，1816——1882）德国指挥。1848——1866年居住在纽约，任纽约爱乐乐团指挥。

板（交响曲第一乐章的曲式），加上一个长而富于诗意的尾声。随着尾声的最初的激情的逐渐消失，引子中的缓慢的双簧管主题重现，音乐趋于寂静，令人联想到拜伦的长诗结束时曼弗雷德的死亡。

《曼弗雷德序曲》的总谱需用长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四（活瓣圆号二、自然圆号二）、小号三、长号三、传统的弦乐器。

降B大调第一交响曲（《春天》），Op.38

1841年初舒曼写信给他的挚友恩斯特·文策尔①说："前几天我写完了一部作品，至少写完了它的提纲，这一劳动使我无比幸福，但也疲劳不堪。想想看！整整一部交响曲，而且是一部春天交响曲！我自己也难以相信它已经完成了。"

舒曼和许多浪漫派作曲家一样，沉溺于文学。他的另一位朋友阿道夫·伯特格尔②写的一首诗的结束句似乎是舒曼写这部交响曲的出发点。交响曲写就一年后，舒曼送了一幅自己的肖像给伯特格尔，上面写有《春天交响曲》的开头几个音符和这样的题辞："一部交响曲的开端——灵感来自阿道夫·伯特格尔的一首诗。送给诗人留念。罗伯特·舒曼。"后来伯特格尔认出了这首诗。诗的最后两行引出交响曲的开始主题的节奏：

O wende, wende deinen Lauf,

---

① 文策尔（Wenzel, Ernst Ferdinand, 1808——1880）德国钢琴家及教师。门德尔松创办莱比锡音乐学院时，聘文策尔为钢琴教师。舒曼任《新音乐杂志》编辑时，文策尔經常为该杂志撰稿。

② 阿道夫·伯特格尔（Adolph Böttger, 1815——1870）德国诗人。曾翻译拜伦，雪尔顿等人的诗。著有诗歌、戏剧和童话。

——Im Tale blüht der Frling auf!

（啊，转变，转变你的行程吧，

山谷里春意盎然。）

舒曼于翌年11月23日写信给作曲家斯波尔说："我是在1841年冬季临近结束时写这部交响曲的。如果我可以这样说的话，我是在那种能使人人陶醉，甚至能使老年人陶醉，并使他年年感到惊奇的盎然春意中写成的。我并没有打算描叙春光，也不想把它绘成图画，但我坚信盎然的春意影响了乐曲的性格和形式，使它成为现在这个样子。"

感动这位三十岁作曲家的"盎然春意"存在于他的想象之中。《春天交响曲》实际上是在1840年12月开始创作的，在1841年头两个月里完成，那时还在下雪。但是既然这段时间是他和他所热恋的克拉拉婚后生活的头几个月，对于舒曼来说，它们是春天。1841年1月25日克拉拉在他们的联合日记簿上写道："星期一。罗伯特即将完成他的交响曲。他主要在夜间创作，有几夜我的可怜的罗伯特为了它而没有睡觉。他把它称为《春天》交响曲……一首春之诗歌给了他最初的创作动力。"第二天克拉拉兴高彩烈地记道，整个四乐章结构的最终草稿已经成形，这是在最后的灵感迸发中写出来的，"四天之内开始并结束……"这部交响曲是罗伯特初次试用大型曲式创作。

当然，配器的时间要长些，2月20日写完之后，罗伯特在日记中记道："交响曲给了我许多快乐的时刻。但是现在，经过许多不眠之夜之后，疲劳袭击了我。我象是个年青的刚分娩的妻子，如此轻松，如此幸福，然而身体虚弱，病魔缠身。我的克拉

拉理解这一点，她加倍地体贴我，她的善意我终将报答。如果我想把这段时期克拉拉对我的柔情爱意全部说出来，那就永远说不完了。恐怕在千百万人当中也挑不出一个如此体贴入微，如此理解我的人。"

舒曼並没有言过其实。毫无疑问，正是克拉拉以她的细腻的艺术直觉以及她给予舒曼的感情上的安全感释放了舒曼的脆弱天才的被抑制的能量。他从获得的爱情中汲取了力量。他们的拖得太久的订婚时间所带来的痛苦和不肯定，他们和坚决阻止他们结婚的克拉拉的父亲所作的丢脸的斗争，都妨碍了罗伯特的灵感，使他只能写些精微的小品，写不出什么大东西来。现在他的自信心高涨，这不仅是他的婚后生活的春天，也是他的创作事业的春天。

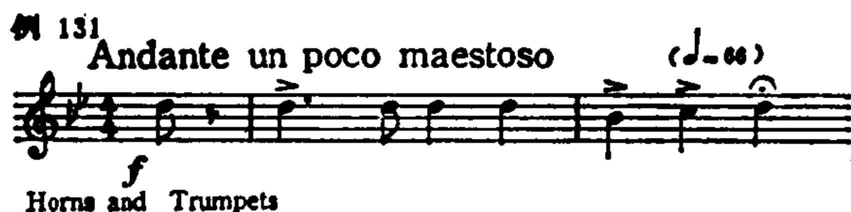
克拉拉非常高兴，罗伯特在钢琴上弹给她听过之后，她在他们的日记簿里羞怯地写道，关于这部交响曲她也想说几句话："但是关于那些花蕾、紫罗兰的芬香、绿叶的清新、鸟语嘤嘤，我永远也说不完，人们所听到的这一切在青春的力量中活跃激动。不要笑我，亲爱的丈夫，"她说："如果我不能诗意地表达我自己，这部作品的诗意仍然触及我的内心深处。"

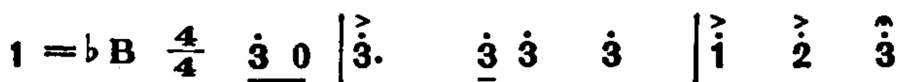
舒曼的交响曲写完后不到六个星期，就在为莱比锡著名的布业工会乐队队员举行的一次筹办退休金基金的音乐会上演出。克拉拉当时已是一位群众熟知的钢琴家，她演奏过她丈夫的、年青肖邦的、门德尔松的、多米尼科·斯卡拉蒂的和泰尔柏格的钢琴作品。在交响曲排练时曾帮助罗伯特解决一些配器问题的门德尔松，现在以"极大的热情和关怀"指挥这部交响曲，"他的目光

中闪耀着喜悦。”交响曲受到莱比锡一般来说很保守的听众的热烈赞扬，舒曼的交响乐事业开始得难以想像的顺利。

Ⅰ、Andante un poco maestoso—Allegro molto vivace 交响乐的缓慢的引子以圆号和小号中的号声动机开始，舒曼要求这一动机听上去“仿佛自天空响起，就象唤醒人们的号声”：

例 131



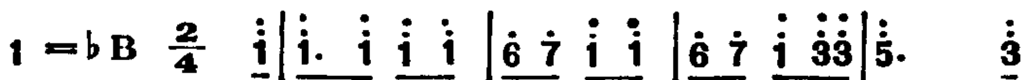


整个乐队响应这一号声。舒曼继续说道：“引子之后的音乐可以联想为万物转绿，蝴蝶翩跹，在快板中则是凡属于春天的东西逐渐聚集，风光旖旎。然而这些都是在我写完这部作品之后产生的异想天开的念头。”

第一乐章的正主题是开始的小号呼唤声的快速变形：

例 132

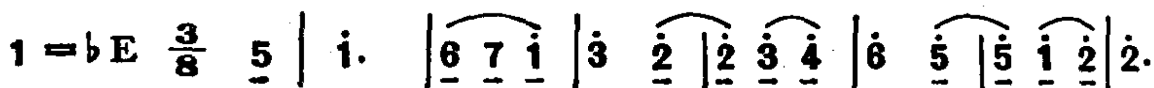




木管中有另一个柔和摆动的音型，双簧管演奏一条新的旋律。这一切都精致地展开，开始主题再现时，舒曼对古典交响曲式作了少许浪漫主义的自由变动。

Ⅱ、Larghetto　这首亲切的小广板是舒曼所有的作品中最可爱的一个乐章。它的典雅的、高高拱起的弧形旋律先在小提琴中出现：





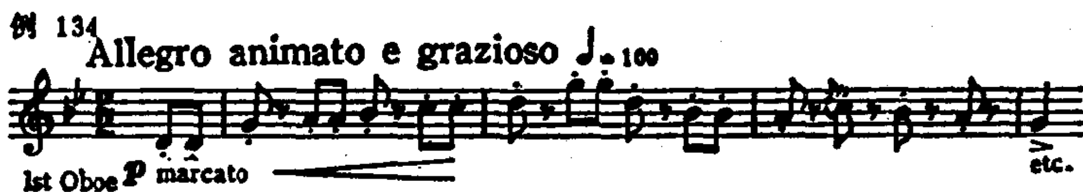
临近结尾时旋律在独奏圆号和双簧管的饱满音色中再现，最后，它略有变动，成为第三个乐章谐谑曲的主题（中间不停顿）。这一过渡完全是神奇之笔。慢乐章近结束时乐队色彩开始改变：长号轻柔地进入时把旋律巧妙地加以变化，使你难以辨认；等到速度突然改变时，已经是谐谑曲了。

Ⅲ、Molto vivace—Molto più vivace　谐谑曲的正主题就是第二乐章小广板的可爱的旋律，它在新的d小调中变成了活泼有力的跺脚音型。这首谐谑曲有两个对比性的三声中部，它精力充沛而且男性化，与小广板的女性魅力成为完美的对应。

Ⅳ、Allegro animato e grazioso　末乐章以整个乐队的庄严辉煌的乐句开始，然后是小提琴中步伐轻盈的动人音型。这一主题是如此纤细，因此舒曼警告一位即将指挥此曲的人说：“我喜欢把它想作春之告别，所以我不希望它演奏得太轻浮。”

几小节后，在末乐章的两个主要主题之间的过渡段中，舒曼摘用了一些他自己的乐句，肯定这並非出于无意。他摘用的是他所喜爱的（也是最引人入胜的）钢琴独奏曲《克莱斯勒曲集》末乐章中的正主题，只不过略微改变一下节奏以适合新的上下文，摘用部份如下：

例 134



第一双簧管

1 = ♭B 2/2　3 3 | 6 0 7 7 1 0 2 2 | 3 0 6 6 3 0 1 1 |

7 0 2 0 1 0 7 0 | 6 –

舒曼有点喜欢让人猜测他从自己作品中（偶而也有从克拉拉的作品中）摘用的人们不熟悉的段落。舒曼的《克莱斯勒曲集》和文学、心理学的关系以及它的象征性联系（还有来自E.T.A.霍夫曼的作品的灵感），是过于复杂了，这里难以说清。只能提一下《克莱斯勒曲集》的一部分似乎是舒曼的自画像。这里所摘用的《克莱斯勒曲集》中的那一部分是后来创作的。在舒曼认为他

已完成那部作品的两天后，1838年5月5日他在日记中写道：“g小调，$\frac{6}{8}$拍子，带d小调三声中部的克莱斯勒曲是在激情沸扬中写成的。”在另外一处，他也谈到这部交响曲是在激情沸扬中创作的。但是我们也许永远不会知道两首曲子的关系。

《春天交响曲》的总谱需用长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、长号三、定音鼓、三角铁和弦乐器。

C大调第二交响曲，Op.61

1845年9月底，舒曼写信给他的朋友费立克斯·门德尔松说：“现在，鼓声和号声（C调小号）一直在我脑中作响，响了相当长的时间；我毫无概念，写出来的会是什么。”写出来的是舒曼的C大调交响曲，那是在三个月之后，它以C调小号中的引人注意的动机音型式的号声开始、结束，中间也有这样的号声插入。

这部C大调交响曲以一种奇特的方式与舒曼的重病后复原相联系。舒曼的情感素质显得如此敏锐、脆弱，常人能从容度过的冲击，他会感到痛苦难忍。他和克拉拉·维克在1840年的如痴如醉的幸福婚姻给了他无穷尽的体力储备和情感力量。但是1844年他们双双去俄罗斯旅行后，舒曼开始日益激动不安，心情沮丧，有时甚至失去记忆。那年年底他严重地精神崩溃，这迫使他暂时放弃一切工作：创作，以及他创办的战斗性的《新音乐杂志》的编辑工作，以及与他趣味不甚相符的莱比锡音乐学院的教学工作。遵从医生的建议，他们移居到以前曾居住过的德累斯顿，那

里气氛比较安静，舒曼逐渐复元。

恢复期将结束时，舒曼开始创作他的第二交响曲，他显然相信以他身为作曲家的英勇斗争能够击溃疾病的缠绵拖延。据说交响曲草稿完成的速度之快实在惊人，只用了一个星期的时间，1845年12月12日至18日。也许这是舒曼有意识地作斗争的结果，这部交响曲有一定的英雄特征，这使某些听众联想到贝多芬。然而舒曼始终忠实于他本人的特征，在出自内心的无比亲切的柔板乐章中写下了最富于特性的、最动人的几页。

交响曲的完工所用的时间要多得多。有几天，交响曲的写作仿佛使作曲家心力交瘁，过去的痛苦又重新出现。但是也有几个星期，总谱的进展使他精神振奋，而他的昂扬的精神又转而充实了正在日益增多的总谱。那时克拉拉就会兴高采烈了；她写道："像他那样丰富的想像力把人带到越来越高的境界时，这一定是一种多么快乐的感觉啊……我时常对于我的罗伯特感到惊奇迷惘！他的激情、想像、清新和独创性，这一切都来自何处？我一次又一次地这样问，但我只能说他是一个佼佼者，老天赋予这样的创作力量。"总谱于1846年10月完成。1846年11月5日莱比锡布业工会乐队在门德尔松指挥下举行世界首演，十一天后，原班人马重复演出了这部交响曲。在两次演出期间，舒曼在配器方面作了重大的更动，包括增添三支长号。

Ⅰ、Sostenuto assai——Allegro ma non troppo 神秘而缓慢的引子以小号中的动机音型轻轻地开始，这动机音型在整部交响曲中时时重现：

例 135

Sostenuto assai



1=C $\frac{6}{4}$ $\dot{1}$ - - $\dot{1}$ - $\dot{1}$. $\dot{1}$ | $\dot{5}$ - - $\dot{1}$ - - |

$\dot{1}$ - - 1 - 1. 1 | 5 - - 1 0 0 |

1 - - 5 - 5. 5 | $\dot{1}$ - - 1 - - |

1 - - $\underset{\cdot}{5}$ - $\underset{\cdot}{5}$. $\underset{\cdot}{5}$ | 1 - - 1 0 0 |

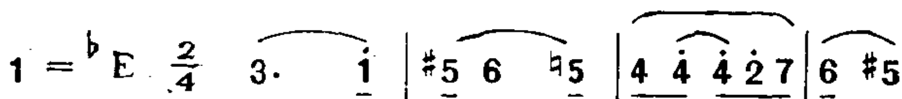
我们同时听到在弦乐中有个不祥的蠕动爬行着的音型，它也发展得相当重要。动机音型重复出现，速度逐渐加快，我们听见即将到来的主要的快板主题的暗示，小提琴声部中一小段如华彩段似的爆发，直接导至这一乐章的主要部分，即快速部分。它的正主题有着不平均的、动力性的节奏，使人想起舒曼本人关于这一乐章所说的："情绪多变、难以驾驭"。舒曼用的是传统的第一乐章曲式：奏鸣曲快板，有一个很长的尾声。动机音型的再现在这一乐章的高潮和结尾中都居重要地位。

Ⅱ、Scherzo：Allegre vivace　激动的谐谑曲仿佛以鞭子般的音型在抽打，音型源自交响曲的引子的慢进行。有两个对比性的三声中部，开始时的炽热的素材重返，这次和交响曲开始时的号声结合在一起。

Ⅲ、Adagio espressivo　第三乐章以小提琴唱出的一条怀旧的旋律构成：

例 136

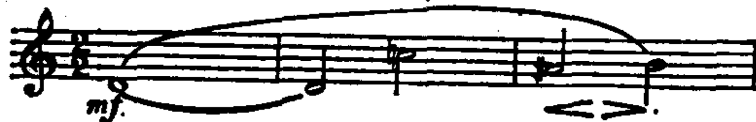


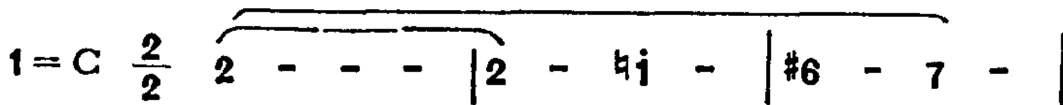


双簧管把它接了过去，然后它和大管中的一条旋律，一个悲怆的曲调结合起来，舒曼承认他在那时引用这条旋律心情是特别愉快的。渴望与激情发展到一个狂喜的高潮，由木管乐器奏出，与此相对的是小提琴中的尖锐的颤音。有一段短短的对位作为对比，然后歌曲再现，在更甜美的大调式中结束。当舒曼写完了这一乐章，这部交响曲的皇冠和其中最美妙的篇章时，他陷入了如此神经质的痛苦，以致不得不暂时搁下这部交响曲。

Ⅳ、Allegro molto vivace 舒曼写道："在末乐章中，我开始感到我又是我自己了；的确，在我写完了这部作品后我是好得多了。"这一乐章辉煌华丽、生气勃勃。它应用了这一令人难忘的柔板乐章的正主题的变形，作为这里的抒情副题，从而使两个乐章发生了联系：

例 137





交响曲临近结束时，小号中的动机音型再现，从而进一步统一交响曲。这一音型主题起初很轻，就象交响曲开始时一样，但是它逐渐增强，在舒曼的思想中这也许富有象征性，音调更为肯定，结尾是欢欣鼓舞、胜利凯歌式的。

C大调交响曲的总谱需用长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号二、小号二、长号三、低音长号一、定音鼓及弦乐器。

降E大调第三交响曲（《莱茵》），Op.97
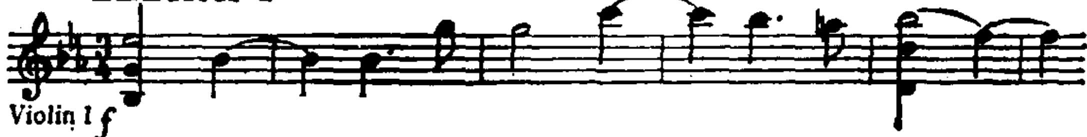
罗伯特·舒曼的第三交响曲，或称《莱茵交响曲》是他的四部交响曲中最为坦率描绘性的。这部交响曲是在舒曼夫妇迁居到莱茵河畔的迪塞尔多夫城后不久写成的，它歌颂生活、景色和莱茵河地区最著名的建筑物：科隆大教堂。

罗伯特，他热爱的克拉拉和孩子们于1850年9月2日抵达迪塞尔多夫。舒曼被任命为当地合唱团和乐队的指挥，这是一个他期待着的职位，因为他可以有机会得到亲自指挥管弦乐的亲切感觉。在9月末他和克拉拉去参观了科隆，那所大教堂给他们的印象特别深刻。就在这一年内，舒曼再次去科隆，亲眼看到了科隆大主教升任红衣主教的庄严仪式。仪式给他留下了极深的印象，他在《莱茵交响曲》的第四乐章中再现了这个场面；这部交响曲在那年年终前就已完成。

《莱茵交响曲》于1851年2月6日在迪塞尔多夫的盖斯勒厅中首演，那是在音乐总协会的第六次音乐会上，舒曼根据他的手稿指挥。

Ⅰ、Lebhaft　欢欣鼓舞的开端也许是反映舒曼对于他的新环境的信心和愉快心情，第一乐章中有些地方是舒曼的音乐中色彩最为明朗的。正主题的有弹性的切分音具有何等的生命力啊！正主题立即由整个乐队奏出，他不拘泥于传统的形式，没有引子。

例 138



第一小提琴

1 = ♭E $\frac{3}{4}$

1̇ -			
3 5	5 5· 3̇	3̇ - 6̇	6̇ 5̇· ♯4̇
5̣			

5̇ - 2̇	2̇
7	
7̣	

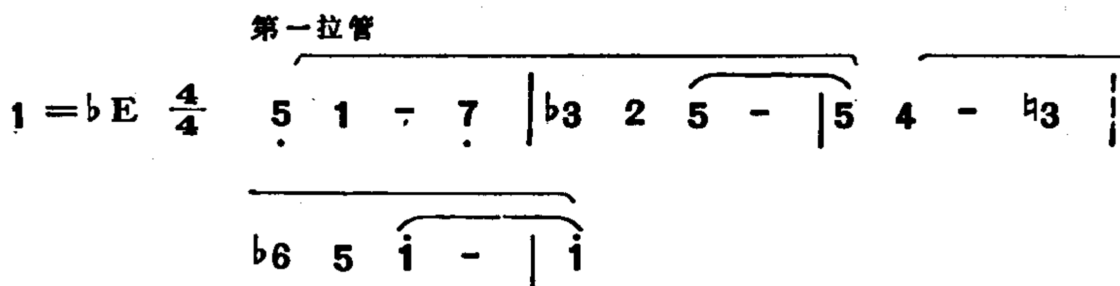
Ⅱ、Scherzo: Sehr mässig　第二乐章是首轻松悠闲的谐谑曲，它原来仿佛有个副标题“莱茵河上的清晨。”它很象农民的兰德勒舞曲（圆舞曲即由此而来）。

Ⅲ、Nicht schnell　第三乐章是一首典雅而抒情的间奏，相当于古典交响曲中传统的如歌的慢乐章。它以两条旋律为基础：第一是单簧管二重奏，第二是色彩较暗的中提琴中的一串优美的三度。

Ⅳ、Feierlich 在第四乐章的乐谱上舒曼原先写着："其性质是一个庄严仪式的伴奏。"但是后来他划掉了这一解释，改为："一个人不应该把他的内心显示给人们，因为一部艺术作品的总印象效果更好。听众至少不会在他的脑海中引起任何荒谬的联想。"然而我们确实知道这一动人肺腑的乐曲是受舒曼在大教堂内所看到所感到的意境所鼓舞而写成的。

为了加强第四乐章的宗教庄严气氛，舒曼给乐队增加了三支长号。就是这几支长号极轻地奏出这一乐章的正主题，后来它又由其他乐器接了过去，並以种种不同的形式加以发展：





这座大教堂对舒曼意味着什么?他第一次看到它时是二十岁。我们今天看到这一结构相当完整考究的建筑物时，难以想象在舒曼时代它对于旅游者所产生的令人敬畏的印象，那时它是尚未竣工的遗迹。舒曼于1830年9月第一次参观时所看到的大教堂一定就像1 24年一位佚名作者所画的差不多，有几座较小的建筑物挤作一团，中世纪的风格与建筑物的墙壁相对照。

中世纪的建筑师们只完成了大教堂东边的圣殿。西边的南塔楼只盖了两层。圣殿和钟楼之间的空地上，也就是中间殿堂的整个面积，直到五百年之后才建设成功。哥特的工程师们在南塔楼的残基上留下了一架巨大的起重机，它纹丝不动地立在那里，是科隆的天空轮廓中人们所熟悉、喜爱的一个侧影。到1816年，这架起重机腐烂、弯曲，有倒坍的危险，必须拆卸掉。但是科隆的居民对它如此恋恋不舍，举行了一次募捐，这架古老的起重机于1319年9月11日隆重地被修复了。

浪漫派作家把这片遗址看作是对行动的无声号召，对实现中世纪的理想的悲哀的呼吁，和它所含有的纯朴信念。他们参观了圣殿的内部，其庄严宏伟，其哥特式色调之神秘使他们叹为观止。浪漫主义的参观者来到科隆的圣殿，他首先看到的是“颀长的哥特式石柱就象古老森林中的参天大树般高耸入云”，它们的最高枝条在阴暗的尖形拱顶中盘结交错，视力难以辨清。

1850年舒曼夫妇再次访问科隆时，全民族正由于完成大教堂的宏伟规划而心情激动。科隆大主教升任红衣主教，这也是充满强烈情感的计划的一部分。舒曼对此仪式念念不忘是不足为奇的。

V、Lebhaft 《莱茵交响曲》的末乐章开始时是热闹的民间节日情调，结束时是大教堂音乐的胜利再现。

交响曲的总谱要求长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、长号三（只有第四、第五乐章用）、定音鼓以及常用的弦乐器。

d小调第四交响曲，Op.120

舒曼创作d小调交响曲是在他和克拉拉·维克婚后的第一个

心醉神迷的幸福年头里。舒曼在他的漫长的求爱岁月中，由于克拉拉的父亲的反对而受到痛苦的折磨。她的父亲在这对情人的道路上设置了一切他能设想出的法律上的、道义上的、情感上的障碍。他们结婚后，克拉拉为舒曼生活中所带来的宁静、温暖和理解给予他巨大的创作动力。

在他们二人共同记载的日记本中，克拉拉于1341年暮春记下了罗伯特已经开始写作另一部交响曲的事，“它将是单乐章的，但其中有柔板乐章和末乐章。我现在还一点也没有听过它，”她继续写道：“但是看到罗伯特正在忙乱，听到远处的狂野的d小调和弦声，我就能预知又有一部作品正在他的灵魂深处锤炼。上天对待我们真是仁慈，罗伯特给我看这样一部作品时，我的快乐决不亚于他的创作喜悦。”几天后她又补充说：“罗伯特正在稳步前进地创作。他已经写完了三个乐章，我希望到他生日时交响曲将全部写成。”
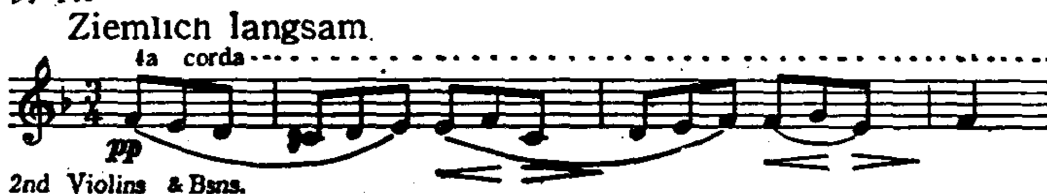
舒曼生日时（6月8日）交响曲尚未写完，直到克拉拉生日时（9月13日）才完成，那天正好是他们的第一个孩子玛丽的命名日。当舒曼把新总谱送给克拉拉时，他在日记中写道：“我意识到离目标仍然很远，也意识到必须更加努力，但使我高兴的是我感到自己有力量去达到目的。”

虽然舒曼原先的意图是创作成一个连续不断的乐章，但在第一稿中只有谐谑曲和末乐章是连起来的。交响曲于1841年12月6日在莱比锡布业工会音乐会上首演时，不很成功，舒曼本人也感到不满意。他把它搁下了十年，在出版了另外两部交响曲后（他把它们编为第二和第三），他修改了d小调交响曲并把它作为第

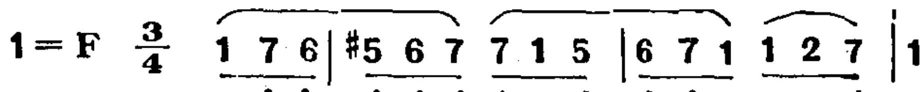
四交响曲出版。

修改后的版本于1353年3月3日在迪塞尔多夫的下莱茵河春天节日上首演。舒曼的更动相当多，配器换了，主题发展改了，删去了精致的对位，特别是末乐章中的，以求得线条更为宽广纯朴，他还改动了末乐章的开头，使它和第一乐章有更强的主题联系。他按照原先的设想把四个乐章连成一条不间断的音乐洪流，以此来强调乐曲的统一。

Ⅰ、Ziemlich langsam；Lebhaft 缓慢的引子以一条沉思的旋律开始，这条旋律在整首乐曲中一次又一次地以种种节奏变型和旋律变型重现，从而统一这部交响曲：



第二小提琴



音乐接近主要的Lebhaft部分时，逐渐聚集动力；从前面的旋律中演变出一个奔腾旋转的音型：



第一小提琴、长笛、双簧管

1＝F $\frac{2}{4}$ 6161 76#56 | 43#23 ♮2176 | #5

这一音型支配着整个乐章，它是交响风格的自由幻想曲，不是传统的交响曲式。随着乐曲的发展，出现了一个惊人的新音型：三个生动有力的和弦，就像是和谐的槌击声，它在谐谑曲和末乐章的开始主题中都再度返回。

Ⅰ、Romanze：Ziemlich langsam 在不间断地接下来的第二乐章中，双簧管和大提琴唱出的一条哀伤的曲调与第一乐章的引子中的倦慵的旋律轮流出现。在对比性的中间部分内，引子的这一旋律在较为明快的大调式中出现，由一段优美的小提琴独奏加以延伸和修饰。

Ⅱ、Scherzo：Lebhaft 谐谑曲以第一乐章的槌击节奏突然爆发出来，节奏标出从引子的旋律中演变而来的生气勃勃的三小节乐句中的强拍：

例 142

Lebhaft (tutti)

f sf sf

1st Violins & Ob. in 8ves.

第一小提琴和双簧管

1＝F $\frac{3}{4}$									
0	6	0	0	6	0	0	6	0
	3	0	0	2	0	0	3	0
	1	0	0	7	0	0	1	0
5	6	7	1	2	1	7	6	–

比较宁静的中间部分令人想起前一乐章中间部分的相同旋律，但加了装饰和变化。

Ⅳ、Langsam；Lebhaft 转到末乐章的过渡段是沉思性的，令人回忆起第一乐章，现在，槌击节奏和旋转音型结合起来形成狂欢的末乐章的开端：

例 143

Lebhaft

ff tutti

ff

sf Violas, cellos, basses.

sf

中音提琴、大提琴、低音提琴

1=D 4/4

1 0 1 0 1 0 0 | 1·

5 0 5 0 5 0 0 | 5· 5

3 0 3 0 3 0 0 | 3·33#4 2

2

1 0 1 0 1 0 0 | 1·116 7

1 0 1 0 1313 2171 | 0 0 5757 65#45

两条优美动听的对比性歌唱主题遍及整个乐队。传统的展开部之后，部分的再现中只有这两条歌唱主题重返。富于旋律性的尾声以一个向前直冲的急板作为结束。

d小调交响曲的总谱需用长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、长号三、定音鼓和传统的弦乐器。

汪启璋译

亚历山大·斯克里亚宾
(Alexander Scriabin)

1872年1月6日生于莫斯科，1915年4月27日卒于莫斯科

狂喜诗，Op.54
(Poem of Ecstasy)

"仅仅被人看作音乐家，将是我最大的不幸，"据说斯克里亚宾曾对友人列昂尼德·萨巴涅夫这样说，"只做一个写写奏鸣曲和交响曲的作曲家，太可怕了。"

斯克里亚宾的《狂喜诗》是一组三首带神秘色彩的交响诗中的第二首。第一首是《神圣诗》，作品第43号，第二首是《狂喜诗》，第三首是《火之诗，普罗米修斯》，作品第60号。《神圣诗》描写奴役于上帝的人和本身就是上帝、但缺乏意志不愿宣称自己是上帝的人之间的斗争。他怏怏不乐，便沉浸在声色之欢中，乐曲的第二段便描绘这一点。但是，内心的神力帮助他求取解放，在音诗的第三段，也即最后一段中，他放纵地享受'自由存在，的欢乐。"

斯克里亚宾为《狂喜诗》写长诗作解释，内容很难压缩成散文。开始几行一再重复，如副歌，有翻译如下：

心灵

渴望生活，

插翅飞翔

在虚无之巅。

梦想之光中

升起神秘世界，

妙哉其种种意象和感受。

　　心灵在嬉游，

　　心灵在渴求，

以幻想创造一切，

陶醉在爱之醇露中。

英国音乐学家杰拉尔德·亚伯拉罕告诉我们，根据斯克里亚宾的朋友恩格尔和萨巴涅夫的权威论据，斯克里亚宾是在热那亚附近的博格利亚斯科的小别墅中开始创作《狂喜诗》的，他在那里从1905年6月起，和塔季阿娜·施洛策——他的缪司和爱情，为她而抛弃了自己的妻子——隐居了十个月。因此而引起的风波为斯克里亚宾在莫斯科和世界各地树敌众多。但他听说纽约有一位指挥，叫莫代斯特·阿尔特许勒，对当代俄罗斯音乐发生兴趣：去信后，收到回信，对方热情邀请他访问美国，独奏演出他自己的钢琴协奏曲，並举行独奏会。他去了美国，但当塔季阿娜于1907年1月跟踪而去时，纽约爱乐乐队的指挥瓦西利·萨福诺夫禁止乐队上演斯克里亚宾的作品（萨福诺夫是被遗弃的斯克里亚宾夫人的朋友）。斯克里亚宾和塔季阿娜只好不明不白、急急忙忙离开美国，一些遣责“美国人在社交上是伪君子”的朋友这么说。
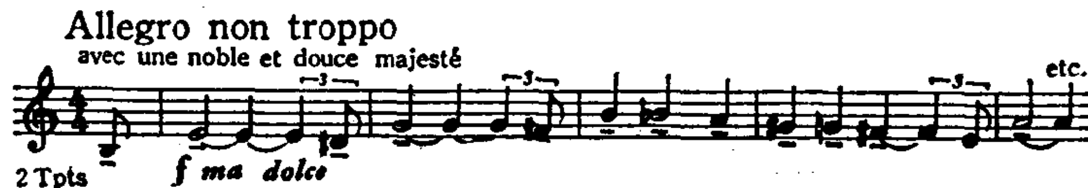
1907年春，斯克里亚宾在巴黎写信说，他已完成《狂喜诗》。夏天，莫代斯特·阿尔特许勒去瑞士作客，帮他一起修订

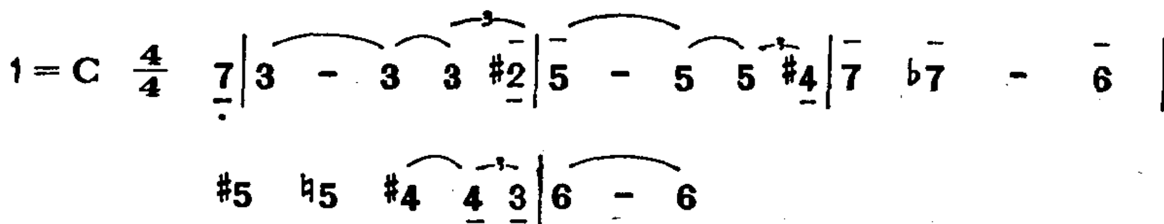
配器。阿尔特许勒后来回忆道："斯克里亚宾既不是无神论者，也不是通神论者，然而他的信条中有些思想同二者都有某种联系。这首诗有三段：1.灵魂处于爱的狂欢之中；2.荒诞不经的梦想实现；3.自己的艺术的荣耀。"

《狂喜诗》在1908年岁尾由雨果·瓦尔利奇指挥在彼得堡首演；紧接着，12月10日由莫代斯特·阿尔特许勒在纽约市指挥俄罗斯交响乐队举行美国的首演。

《狂喜诗》是一个连续不断的整体，有起伏变化的速度和反复出现的几个主题。第一个主题在开始段 Andante, languido 一开始便出现，由长笛独奏、独奏小提琴和短笛加以呼应。最突出的一个反复出现的主题由两支小号"以高贵温婉的宏伟气魄"吹出：

例 144





这一主题在最后的狂喜高潮中回复，荣光缭绕，由八支圆号、一只小号、管风琴（加伴奏铃铛）和竖琴、加上高音弦乐器和管乐器的嘹亮的颤音华彩奏出。

《狂喜诗》的配器为：短笛、长笛三、双簧管三、英国管、

单簧管三、低音单簧管、大管三、低音大管、圆号八、小号五、长号三、大号、定音鼓、大鼓、钹、锣、三角铁、小铃、大铃、钢片琴、竖琴二、管风琴和传统弦乐器。

普罗米修斯，火之诗，Op. 60

(Prometheus, The Poem of Fire)

《普罗米修斯，火之诗》是斯克里亚宾的最后一部全面完成的管弦乐曲，被普遍认为是他的最伟大的杰作。是原定写作四部曲、后来写成三部曲中的最后一首。第一首《神圣诗》完成于1905年，是斯克里亚宾的第三交响曲，《狂喜诗》完成于1908年，没有交响曲之称，虽然用的是交响乐风格。《普罗米修斯，火之诗》完成于1911年，原拟再接写一首《神秘》、作为四部曲的重大高潮：他计划集各种艺术之大成，包括香味的艺术在内。作曲家指望这部天启录式的作品在印度首演，不仅能改造作曲者和表演者，还能改造全人类。

斯克里亚宾的音乐想像中的普罗米修斯同希腊神话中的普罗米修斯关系疏远。普罗米修斯既然偷火种赠予人类，斯克里亚宾认为他应能和"光明使者"卢西弗、甚至和撒旦（也是个不听话的叛逆者）等同起来。

萨巴涅夫在一篇经斯克里亚宾批准在《火之诗》世界性首演时用的乐曲解释中写道："普罗米修斯、撒旦和卢西弗在古代神话中都有。他们都代表宇宙的活力，也即宇宙的创造原则。火即是光、即生命、即斗争、是繁育、是丰裕、是思想。这股力起先懒懒地出现、懒懒地响往生活。后来，懒散之中出现了原始的两

极分化——灵与肉的分化。创造的冲动、亦即感情的喷薄抗议这浑浑噩噩的一片，终于同肉搏斗並征服了肉（其实它本身也不过是肉的一颗小小原子），回到安静与宁谧……从而完成了一个轮回。"

斯克里亚宾在1909年4月1日偕塔季阿娜去布鲁塞尔前早已动手写作《普罗米修斯》。在最终为这份新作正式起名为《普罗米修斯》前，作曲者心里想的显然是《神秘诗》。在《普罗米修斯》快结束时有段不太重要的合唱，在《神秘诗》中作用要大得多了。在《神秘诗》中，合唱队身穿素色白衣，听众也应如此打扮。斯克里亚宾到什么时候才明白笔下正在写的不是最后的《神秘诗》，而是其前的一部作品，我们不得而知。但是至迟到11月，他的信中已提到《普罗米修斯，火之诗》这一标题，1909年12月5日，他写道："我发疯似地写《普罗米修斯》——最近几天很成功，虽然我累极了……两个多星期没有出过门。"

斯克里亚宾和塞奇·库塞维茨基交上朋友，后者才开始在俄国指挥不久，十分钦佩斯克里亚宾的创作。原定让库塞维茨基指挥计划于1910年举行的《普罗米修斯》的首演，因总谱未能及时完成而取消，但是这並不影响斯克里亚宾参加库塞维茨基一起作他那次著名的伏尔加河巡回演出，乐队在伏尔加流经的十一个城市举行了十九场音乐会，其中有些城市还从来没有听到过管弦乐音乐会。

库塞维茨基无比周密地准备首演，用了九次排练对付这份复杂的总谱。他的乐队主要是大剧院的人马。首演在1911年3月15日在莫斯科举行，无比重要的钢琴声部由斯克里亚宾亲自弹奏

（他本来就是一位著名的钢琴大师）。公众的反应良好，但不如对《狂喜诗》和其他早期作品那么热烈。

据作曲家本人看来这次世界性首演，有一个重要缺点：他原来设想的《普罗米修斯》是乐队加彩色灯光的作品，总谱上有一个彩色管风琴声部，有一个专门把彩色投射到屏幕上去的键盘。斯克里亚宾为平均律半音音阶的十二个音设计了一张精细的彩色对照表，可惜在首演时，彩色管风琴未能用上；事实上，斯克里亚宾生前从没看到《火之诗》用彩色灯光一起演出。（最早用上斯克里亚宾总谱上的这个声部的是1915年3月20日莫代斯特·阿尔特许勒在卡内基音乐厅指挥俄罗斯交响乐队的美国首演；但效果毫不良好，大家认为这种粗陋的灯光效果只能使听众分散注意）。很少有人为总谱上的这个声部操心，斯克里亚宾亲自同意不用灯光风琴演出，最后几页上的短暂的合唱也同意省略。1912年10月斯克里亚宾在写给亚历山大·西洛蒂的信中说，省略合唱“尚能忍容，但必须保留风琴声部”。

即使不算彩色风琴和合唱，《普罗米修斯》的乐队配备仍然很铺张，用了短笛、长笛三、双簧管三、英国管、单簧管三、低音单簧管、大管三、低音大管、圆号八、小号五、长号三、大号、定音鼓、大鼓、锣、大铃（库塞维茨基为首演而特制的）、钢板钟琴、钢片琴、三角铁、竖琴二、管风琴和钢琴。钢琴声部是如此重要，有些时刻简直令人误以为是协奏曲。在视觉色彩和音色色彩的繁复象征下，钢琴独奏神气活现地进入（总谱上标明这一要求），代表人。

从和声来说，《普罗米修斯》的整个总谱尽管音响浓郁、和

声色彩丰富多变，其实都是从一个和弦得来的，斯克里亚宾把它叫作“神秘和弦”，他以种种方式加以变戏法似地搬弄、产生不同的和弦和主题。他将所得结果告诉朋友萨巴涅夫时说：“旋律与和声没有区别，其实就是一回事。我在《普罗米修斯》中严格遵守这条原则。没有一个多余的音符，没有一个容许蚊子钻进去咬一口的接缝。”

神秘和弦包括上行四度的模进，第一个是增四度、第二个是减四度、第三个是增四度、最后两个是纯四度（A、♯D、G、♯C、♯F、B）。全曲即以这些音的结合（次序不同，以G为最低音）开始，弦乐作云雾般的碎弓演奏，弓子高高擦在指板上。据福比翁·包厄斯在他所作斯克里亚宾传中说，这代表“羯磨以前的宇宙，在有生命以前，在所造之业种下因果报应以前。从这一长长的延续和弦中朦胧升起代表创造原则的旋律。接下去，一支加弱音器的小号送出意志的主题……”。包厄斯详细叙述此曲越来越神秘的象征性，直到情感支配全曲，最后“音乐变得神志错乱，尾声消失在晕眩中。”

要想理解作曲家在这份惊人的总谱中显然听到（和看到）的种种内涵，你必须也是一个通神论者，是斯克里亚宾的心智的研究者。但是我们必须防止把它仅仅看作一部历史剧。这份总谱在许多方面指向未来，指向二十世纪后半期的一些最严谨、最有成效的手法，不过当时很少有人意识到，此后也很少有人加以深究。乔治·普尔这么一位学识渊博的权威称斯克里亚宾为“系统采用序列技巧，用以弥补传统调性功能之丧失的第一人。”

顾连理译

罗杰·赛兴斯

(Roger Sessions)

1896年12月23日生于纽约州布鲁克林

第八交响曲

任何一部作品，即使象第八交响曲这样一部丰富多采的作品，也不可能使人们对罗杰·赛兴斯的变化惊人、硕果累累、而且深受敬重的作曲生涯有一个概念。普通的美国音乐会听众对他的音乐了解得实在太少了。赛兴斯对于文学、视觉艺术、历史、政治有着广泛的兴趣，同时又是一位颇有造诣的语言学家，他是在哈佛大学和耶鲁大学受的教育。他的作曲教师是霍拉希奥·帕克和厄内斯特·布洛克。赛兴斯在斯密斯学院、克莱夫兰音乐学院、伯克利的加利福尼亚大学、普林斯顿大学教过课。通过他的许多杰出的学生，通过他在纽约所组织的科普兰—赛兴斯现代音乐演奏会，以及通过他本人的创作，他是影响当代美国音乐的主要人物。

赛兴斯的第八交响曲是纽约爱乐乐团交响乐队为纪念它的第一百二十五个演出季而约请赛兴斯写的。这部乐曲于1968年5月2、3和6日由爱乐乐团首演，指挥是威廉·斯坦伯格。赛兴斯还为首演友好地写下了以下的说明：

“我的第八交响曲作于1967——1968年的秋和冬。因此它是紧接在我分别完成于1966和1967年的第六和第七交响曲之后的。

“也许这是我所有的交响曲中最短的一部。它和1963——64年间创作的第五交响曲一样，也是不间断地演奏的。第五交响曲是由三个相对地来说是短的乐章组成，而第八则是两个略长些的乐章：第一乐章极慢，随后是一个精心创作的快乐章。

“这部交响曲是应纽约爱乐协会之邀为庆祝它的一百二十五周年纪念而写的。还有一个我个人的题献：给我的女儿伊丽莎白。

“对我来说，术语‘交响曲’意味着大型作品，其特点通常是几个篇幅很长的部分之间具有对比性。它並不一定意谓着非得应用所谓的‘标准’曲式，其实这些曲式在任何情况下从来就不像人们通常所认为的那样‘标准’。对于‘交响曲’、‘奏鸣曲’等等的分类，我向来无法使自己感兴趣，我认为它们在最好的情况下充其量也不过是一些手段，可以把，譬如说，威柏恩、马勒、李斯特这类作曲家的作品塞入海顿、甚至科雷利和亨德尔的作品的同一卷宗内；在最坏的情况下，我认为它们是迂腐的手法，妨碍而不是有助于人们理解乐曲。

“这部作品是为一个颇大的乐队而写的：长笛和双簧管都用三只，包括短笛、中音长笛（仅第一乐章用），英国管；单簧管和大管各四，包括降E调单簧管、低音单簧管、低音大管；圆号四、小号三、长号四、大号；定音鼓和很大的打击乐组；钢琴、竖琴、木琴、马林巴琴、颤音琴和钢板钟琴——在我的乐队概念中，后四种乐器似乎应该归入钢琴和竖琴类，而不属于鼓和铃

类；最后，当然还有弦乐器。

“这部作品中没有照式照样的重复，然而有许多极为明显的相互关连的因素，有主题方面的，也有其他方面的。最近三十五年，或更长的时间以来我的多数乐曲基本上是这样的，虽然並不是一成不变。这不是我恪守任何理论或教条的结果，更不是‘机缘’的产品，而是出于各种特殊情况下的音乐要求。我提这一点是因为和下面的描述性说明有关，这个说明的目的仅仅是为了帮助第一次听这部作品的聚精会神的听众。

“Ⅰ、交响曲以第一小提琴和长笛同度奏出的一条下行旋律线开始，旋律进行到较低的中间音区时，长笛被英国管所取代。在作品的进程中这一段两次出现。在第一乐章的最后一个插部之前，它以变了形的、裂为片段的形式再次出现；在交响乐的最后几小节中，它又一次以变化的、然而是连绵不断的形式把全曲引至结束。

“在开始的几小节之后，第一乐章，Adagio e mesto，在三个截然不同的插部中展开。在第一插部中，一个以反复二度的旋律音程为特色的乐句，两次被加弱音器的小提琴和中提琴所打断，它们带领旋律线下行直至终止式。这时节拍拆成不规则的组合，木管和小提琴进行着某种对话，对话把音乐带回到这一插部开始时的阴暗音响。

“第二插部的特点是双簧管奏出的一条旋律，由于它接连几次进入，把插部分成了三段。第二段先在小提琴的高音区中回忆乐章的第一插部；第三段直接导至整个乐队的爆发，形成这一乐章的高潮。高潮退却时和本乐章的开头一样，我们又一次听到簌簌

作响的、沙球背景上的小提琴的高音导入到比其他两个插部都短的第三插部，第一插部中的往事以旋律片段的形式出现。这些片段扩展成为小提琴的最后一个经过句，整个乐章以此悄悄地结束。

"Ⅱ、第二乐章Allegro con brio 由一个短小的动机引进（在木管乐器和木琴上，由弦乐器应答），这一动机直到乐章临近结束时才再度出现。这一乐章的主体是两个快速段落，其特征是一个由三个音组成的音型的经常反复，它在小提琴和单簧管奏出的开始乐句中两次出现，随着乐章的进行，它的形式千变万化，衍生出各式各样的乐句。第一个快速段进行至一个较安静的插部，由竖琴经过句引入的独奏小提琴，在这一插部中起主要作用。音乐越来越激动不安，升至高潮，以后竖琴经过句重返，并导至快速部分的再次出现，它现在更为精致，而且介绍了变化更为多端的对比性素材。在两个大高潮的第二个之后，音乐又一次逐渐平息；独奏小提琴扼要地再现，旋律与和声都和以前不同。单用弦乐奏出一个极简短的经过句，它直接进入快速部分的最后一次出现，然而，不久即消失，只剩下第一小提琴和它们的下行线条，仍然是在沙球的轻轻的簌簌背景上奏出。旋律线传到大提琴上，双簧管和英国管和一只加弱音器的圆号也参加了进来，这也许可以称之为这部作品的最后姿态。

"请允许我再说明一次，以上仅仅是对于外在之物的事后描述，只是为了帮助初次聆听这部作品的人，使他有所依循。我故意避免提到技巧问题，包括作品的乐汇与结构以之为基础的十二音原则。十二音体系至今已存在四十年，凡对此感兴趣者都可以应用它的基本原则。有些作曲家发现这种体系有助于他们获得所希

望的音乐效果，我也是其中之一．但只是音乐效果，而不是赖以达到音乐效果的技巧手段，这一点，怎么强调也不过份：这是本曲作者的信念．这也就是为什么我觉得在像本曲这样一部作品中技巧问题是无关宏旨的原因．

罗杰·赛兴斯

汪启璋译

德米特里·肖斯塔科维奇
(Dmitri Shostakovich)

1906年9月25日生于圣彼得堡，1975年8月9日卒于莫斯科。

第一交响曲，Op.10
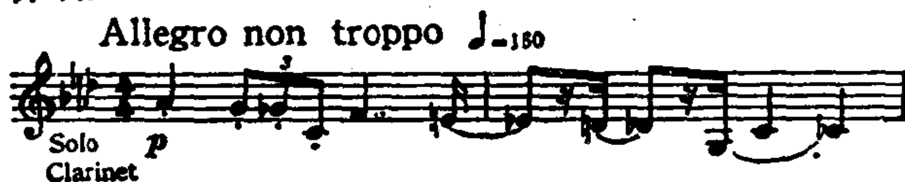
这首曲意清新、写作技巧令人赞叹的乐曲是肖斯塔科维奇在列宁格勒音乐学院的毕业作品。作品完成时他年方十八，1926年5月12日在列宁格勒首演时，他十九岁，指挥是尼古拉·马尔科。这首毕业作品很快就传到其他国家。1927年布鲁诺·沃尔特在柏林指挥它，一年之后列奥波得·斯托考夫斯基在费城乐队的一场音乐会上把它介绍给美国听众。阿图罗·托斯卡尼尼于1931年4月8日指挥纽约爱乐乐团首演此曲。

苏联人很快就意识到肖斯塔科维奇是他们年青一代作曲家中最有才华的一个，他不久即成为非正式的桂冠作曲家。写了这首动人心弦的作品之后，他又创作了一些更有深度、威力更强的乐曲；二次大战德军攻占列宁格勒时他所作的第七交响曲，由于题材在战时点燃起激情，在各国的演出更为广泛。然而这首第一交响曲却始终最受人欢迎，它具有一种特别动人的发自内心的情感。

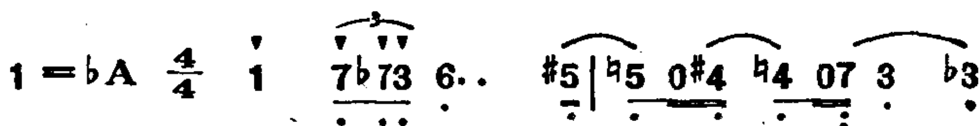
Ⅰ、Allegretto——Allegro non troppo 加弱音器的小号独奏奏出一个棱角分明的怪诞音型，它是几个主要主题中的一个，引子以此开始。本乐章的主体，Allegro non troppo从一

个在单簧管声中蹦跳着的活泼乐思开始，它就象一个快速进行曲曲调和有点老式的拉格泰姆的混合：

例 145



单簧管独奏



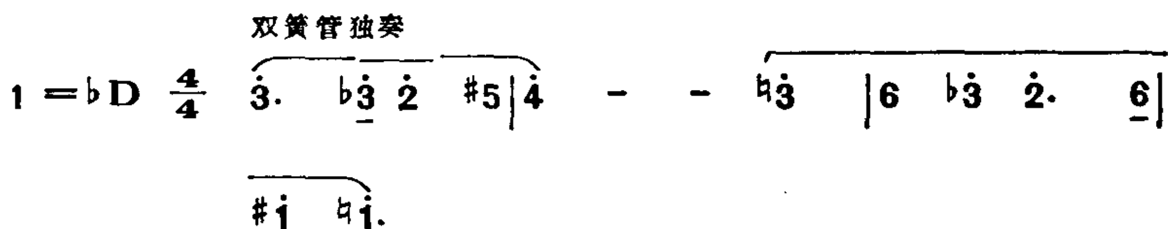
这一主题特别有意思，因为它在第三乐章中出现，有所改变而且速度慢得多，在末乐章中它又以另一种变形重现。紧接着是独奏长笛中的一个可爱的抒情主题，然后这些主题以古典传统方式铺衍得相当开；只是在最后一次陈述时，主题的顺序颠倒了，先是长笛中的主题，然后才出现以上谱例中的主题。

Ⅱ、Allegro　这是一首短小的兴致勃勃的谐谑曲，主题充满多变的嘲笑声。它有一个缓慢的中间部分，如果此曲不是创作于苏维埃俄罗斯的话，或许可以标上“宗教般地虔诚。”

Ⅲ、Lento　这一抒情慢乐章开始时是一条凄怆的、变音风格的旋律，它和上述第一乐章中的单簧管主题有关。在本乐章中它先由独奏双簧管奏出：

例 146
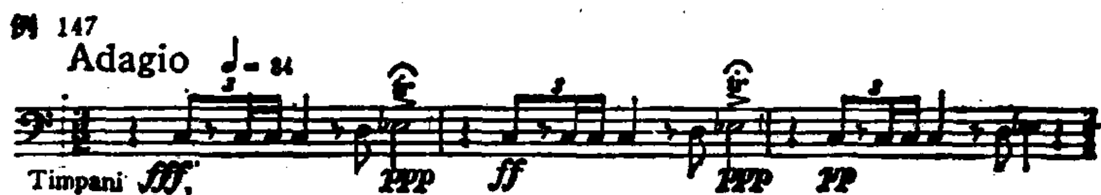


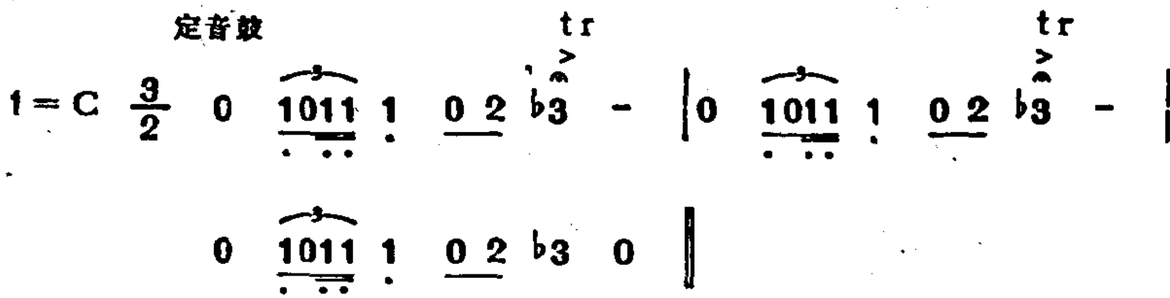


然后弦乐器把它接过去，最后发展成为充满激情的高潮。小鼓的戏剧性滚奏不间断地引至末乐章。

Ⅳ、Allegro molto—Lento—Allegro molto 末乐章很快，音型激动不安、快速旋转，加上单是定音鼓演奏的著名的经过句，逐渐构成高潮：

例 147





各式各样的主题的变形非常有趣，其中包括第一乐章的Allegro正主题。最后几小节是铜管乐军号齐鸣，华丽而狂野。

交响曲需用短笛二、长笛三、双簧管二、降B调单簧管二、大管二、圆号四、小号二、F调中音小号、长号三、大号、定音鼓三、三角铁、小鼓、钹、大鼓、锣、铃、钢琴和传统的弦乐器。

第五交响曲，Op.47

要写点什么才能让听众了解德米特里·肖斯塔科维奇创作第五交响曲时的内心呢？正是这部乐曲使他免于失宠于苏联官方，从而不受外界黑暗势力的迫害，不必去荒凉的西伯利亚，並使他恢复过去的光辉、杰出地位，仍是苏联作曲家中的无冕之王。

肖斯塔科维奇在十九岁时以第一交响曲如此辉煌地开创了他的事业，这部作品立即在世界各大音乐城市内轮流上演，盛况始终不衰。在他的祖国，他也是步步青云，这一晴空劈雷击下时，他一定会一蹶不振了。首先击到他的歌剧《姆钦斯克县的马克白夫人》上，《真理报》宣称它是一部反苏维埃的、不健康的、拙劣的、荒诞的、无曲调的"左倾主义的〔原文如此〕畸形怪物"，剧情"粗糙、原始、庸俗"。这发生在1936年1月28日。九天后，《真理报》又转而攻击肖斯塔科维奇的芭蕾舞剧《清澈的小溪》。这次它指责肖斯塔科维奇的音乐描绘的不是象他所宣称的真正的苏联集体农庄庄员，而是"革命前的装在巧克力盒子中的华而不实的农民……"

尽管苏联官方对肖斯塔科维奇作出戕害性的指责，但他们仍然很清楚地意识到他的才华以及他对于国家的价值。其他苏联作曲家和音乐家都表示他们相信他会完全恢复名誉，他受到鼓励，继续从事创作。苏联评论员和肖斯塔科维奇本人后来都宣称这是他严峻的精神探索时期。没有理由去怀疑他们所说的话，但是也得允许人们去想究竟是何种精神探索。肖斯塔科维奇完成了他当

时正在写的第四交响曲，1936年12月交给列宁格勒爱乐乐队排练，但是他发现队员对此曲並不热情，于是收回了总谱。

他是否经历了真正的出自内心的变化？他是否确实同意当局的观点，即身为苏联艺术家，他应该创作对于苏联群众更有感染力的音乐，亦即更为简单、曲调更易于上口、更为宏伟、乐观、英雄性的音乐？可想而知他是这样做了。因为在这个十年中其他国家的伟大艺术家（阿伦·科普兰和保尔·兴德米特，仅举两位杰出人物为例）都在倾刻间从风格相当复杂的紧张和声转向较简易的、富于旋律的手笔，有意识地迎合更多听众的爱好。无论他的动机是什么，肖斯塔科维奇成功了。他的英雄性规模的第五交响曲，具有篇幅巨大的、情感丰富的慢乐章，动人的谐谑曲节奏，和一个也许故意要令人想起贝多芬的开头，获得了巨大的成功。按照官方杂志《苏联音乐》1938年3月号的说法，肖斯塔科维奇本人称他的第五交响曲是"一个苏联艺术家对于公正的批评的实际的、创造性的回答。"

肖斯塔科维奇在他处宣称："我的交响曲的主题是个性的稳定化。这部作品从头至尾的构思都是抒情性的，在乐曲的中心我看到一个饱经沧桑的人。末乐章解除了前几乐章的悲剧性的紧张搏动，使之成为生之乐观和喜悦。"首演于1937年11月21日在列宁格勒举行，作为苏维埃加盟共和国二十周年国庆的庆祝节目之一，指挥是尤金·穆拉文斯基。苏联著名作家，阿历克赛·托尔斯泰在《消息报》上所写的评论可代表苏联评论界的反应："末乐章的威力无比、振奋人心的音响激动了听众。全场起立，沉浸在自乐队中春风般徐徐涌出的欢快和幸福中。我们不能不信任苏

联听众。他们对音乐的反应是公正的裁决。我们的听众对于颓废、阴郁、悲观的艺术生来无法接受，但是对于明快、光辉、欢欣、乐观、有生命力的优美音乐则反应热烈。”

第五交响曲在美国的首演是全国广播公司交响乐团于1938年4月9日的广播，指挥是亚瑟·罗津斯基，演出深受欢迎。此曲不久就录成唱片，美国其他交响乐队也相继演奏它，它成为群众爱听的作品。本曲由传统的四乐章组成。

Ⅰ、Moderato 第一乐章以一个大胆跳动的主题构成，令人想起贝多芬的作品第113号大赋格的主题。它先由大提琴和低音提琴以八度奏出，随即由全部小提琴以强有力的八度音响加以模仿。

例 148

Moderato ♪=76.

2nd Violins

f

Cellos

f

第二小提琴、大提琴

1=C 4/4

0001♭7 7··6 | ♯1 1··♮1 5 5··♯4 |

0 002♭7 7··6♯1 | 1··♮1 5 5··♯4♯2 |

♯2

2 0

跳动的节奏消退成为一个轻柔摆动的伴奏音型，第一小提琴在它之上引进第二主题，它是一条源自开始主题的柔和的抒情乐句，虽然关系相当遥远。呈示部以开始主题的又一种形式来结束，跳动的主题变得抒情而高高翱翔，现在的伴奏是低音弦乐器中的轻轻的搏动。

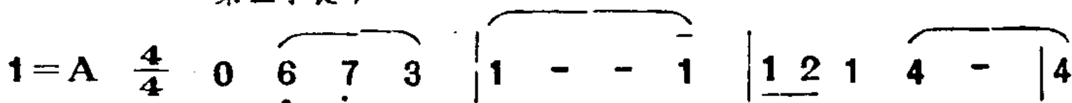
本乐章的中心位于和声不谐、节奏锋利的中间的发展部中，它以钢琴低声区和低音提琴、大提琴中的沉重的持续低音节奏开始。交响曲开始时的轻柔而抒情的乐句先由圆号、再由长号和尖锐刺耳的木管乐器把它转变成为一个战斗性的有力量的乐句。兴奋的高潮消失在开始的主题素材的再现中，但现在其紧张度、音量和音色大为增强。整个乐章结束在宁静的尾声中。

Ⅱ、Allegretto　第二乐章是传统的诣谑曲形式，由一个有着大量嬉戏因素的诣谑曲本身和独奏小提琴中的相当轻佻的旋律引进的一个较为精致的三声中部组成。

Ⅲ、Largo　慢乐章也许是四个乐章中最为扣人心弦的一章，它新颖独特，感人至深。肖斯塔科维奇在他的许多同时代人的不足之处，亦即旋律上，显示出他的伟大力量。一个单纯的技巧匠人，无论如何熟练，一个博取官方欢心的谄媚者，无论他多么圆滑，也很难写出这样一条伟大的旋律线。它简单而自然地从最初几小节的柔和的抒情性中成长起来：
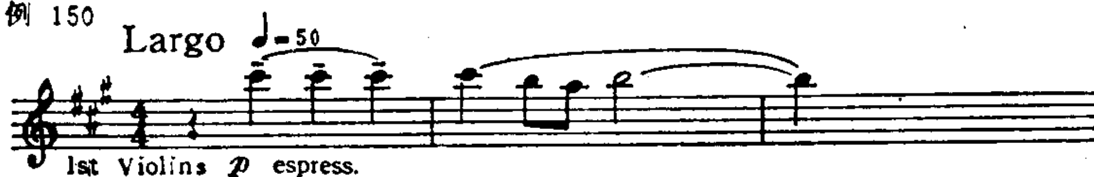
例 149

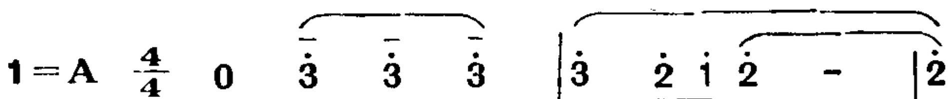




上升至第一小提琴奏出的节奏更为鲜明的动机：

例 150





以一个极度紧张的高潮为顶峰，然后退至开始时的深深的宁静中。

Ⅳ、Allegro non troppo 末乐章由小号、长号、大号在猛烈的定音鼓声之上奏出的一连串雷鸣般的回旋曲叠句构成。肖斯塔科维奇的乐思来得如此神速，仅仅说这位作曲家丰产那全然不够，这是火山般的迸发。但是就象多数火山那样，随着灵感之火的喷发，它也流出一些熔渣和灰尘。除了庄严宏伟威武有力的乐句外，也有几处是以戏剧性为目的，追求强烈舞台效果的粗糙的浮夸高调。有时听众会觉得他纯粹是以气质胜。

肖斯塔科维奇的第五交响曲需用短笛、长笛二、双簧管二、降E调单簧管、A调单簧管二、降B调单簧管二、大管二、低音大管一、圆号四、小号三、长号三、大号一、定音鼓、小鼓、三角铁、钹、大鼓、锣、竖琴二、小铃、木琴、钢片琴、钢琴、传统的弦乐组。

第六交响曲，Op. 53

肖斯塔科维奇的第五交响曲获得胜利后，苏联官方恢复了对

他的恩宠，因此仿佛普遍企待着他的第六交响曲也是同样的英雄性的"正面"气质。据说他曾收到来自苏联各地的许多封信，人们祝贺他的第五交响曲並鼓励他按照这一方向做出新的成就。肖斯塔科维奇本人好象也想再写点这样的作品，因为他曾宣布他的下一部交响曲的题材是列宁。

但是原来的方案在宣布和实行之间的某处地方夭折了，或是出轨了。第六交响曲具体化后，它不仅不以列宁为名，而且显然不是一部政治作品，甚至不是一部很正面的作品。相反，它的缓慢的开始乐章中的浪漫的凄怆情调支配着整部乐曲。

因此，苏联报刊对于1939年12月3日它在莫斯科的首演没有什么反应，也就不足为奇了。肖斯塔科维奇並未象在歌剧《姆钦斯克县的马克白夫人》上演后那样，受到指责，但普遍对他感到失望。即使在战后，苏联的肖斯塔科维奇的辩护士们仍然觉得有必要为这个第一乐章中假设的"反面"性格辩解一下。例如他的传记作者伊凡·马尔蒂诺夫把"失败"情绪解释为在沙皇统治下人民的可怕的命运的反映。按照这样的说法，欢乐的第三乐章就成为革命后愉快生活的反映了。

无论它是否这样，第一乐章是三个乐章中最重要的，仅从它的篇幅占交响曲的全长一半以上，也就可以如此而言。对于听众来说，它也是肖斯塔科维奇为我们所作的最优秀的音乐，是他的一个最富于思想、最不自我表现、最不夸夸其谈、最最出自肺腑的交响乐章。既然肖斯塔科维奇创作它时不可能抱有政治上得益的目的，那么我们可以假设，这一乐章，他是尽可能按照他的心愿大胆创作的。

Ⅰ、Largo　这一从容不迫的主要旋律是从一个简单的主题胚芽，亦即弥漫于整个乐章内的上行或下行小三度中成长出来的。
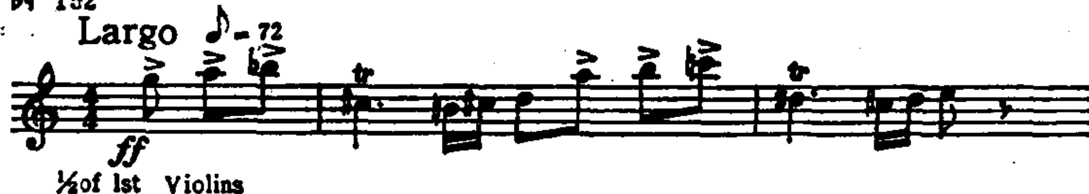
例 151



1=C $\frac{4}{4}$　3　5· 3 3　32#1 | 4 3 2　5· 6　6

紧接着是第二个极为重要的主题，其中不仅有小三度，还结合着引人注意的减七度下行，从而使人联想到巴赫、亨德尔和其他巴罗克作曲家的许多著名赋格。这种旋律跳动的下面一个音上的颤音在即将到来的展开部中也起关键的作用：

例 152



第一小提琴

1=C $\frac{4}{4}$　56♭7 | tr #1·　♮7#1　2 6　7♮1 | tr #2·　#12　3 0

这两个主题同时发展，时而连成一条延绵不断的乐句，时而碎裂成为小小的拼镶式的片段。

编制庞大的乐队时常缩减成精致的室内乐重奏，例如短笛的细小单薄的声音奏出旋律时，背景仅用第二小提琴和竖琴；或是一只长笛演奏，只用两只单簧管伴奏。

在源自第二主题的颤音的乐队的猛烈震颤中，第一个大高潮到达了它的顶峰。震颤在音量和音高方面逐渐退却，半音半音地下降了整整一个八度，最后消失到作为背景的中提琴的喃喃细语声中。英国管在此背景上发起了一系列的深切哀婉的木管乐器的独奏。经过几次其他色彩性的发展后，出现开始主题的片段，以中提琴的微弱颤音为背景，这一乐章就这样渐渐消失。

Ⅱ、Allegro　这一诙谐曲如同轻风疾速飘拂。象其他两个乐章一样，它的生动的乐队色彩来自格林卡的传统，其古怪的幽默也是另一种古老俄罗斯传统的一部分。

Ⅲ、Presto　回旋曲般的末乐章是兴高采烈的、风趣热情的、轻率表浮的，然而是无法遏制的高昂情绪的爆发。它的节奏使你的双足跃然而动。一种节奏以琶音方式向上跳动，几乎达到两个八度的音域，很象莫扎特和海顿时候的光彩夺目的"曼海姆飞跃"主题：

例 153

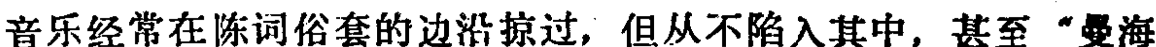
Presto ♩=152

1st Violins *p*

第一小提琴

1=C 2/2 0 7 1 | 2 4 6 2 | 4 - - #6 | 2 #6 1 6 |

♭7 #6 6



音乐经常在陈词俗套的边沿掠过，但从不陷入其中，甚至"曼海

姆飞跃”主题上下倒置，主题采用令人眼花缭乱的跳入方式时，也是如此。就连最后的进行曲音调也不是沉重缓慢地行走而是振翅飞翔，以定音鼓的猛烈爆发和乐队火花似的一阵倾泻来结束它在轨道上的运行。

第六交响曲需用短笛、长笛二、双簧管二、英国管、降E调单簧管、单簧管二、低音单簧管、大管三、低音大管、圆号四、小号三、长号三、大号、定音鼓、铃鼓、小鼓、三角铁、钹、大鼓、锣、木琴、钢片琴、竖琴和惯用的弦乐器。

第九交响曲，Op.70

关于他的第九交响曲，肖斯塔科维奇说道："这是首活泼愉快的小曲。音乐家们会愿意演奏它，评论家们会高兴攻击它。"肖斯塔科维奇刚刚对苏联和外国报刊的记者们弹奏完毕他的第九交响曲的钢琴预演。如果他预料到他们会责难这部作品，那么部分要归咎于他自己，因为他早先的宣告使听众期待一部英雄性的，和他前两部交响曲一脉相承的作品。肖斯塔科维奇在第七交响曲中描绘了1941年纳粹进攻苏联。作于1943年夏季的第八交响曲叙述战争带来的苦难和毁坏，德军在斯大林格勒溃败后形势的转折，以及苏军把德国人从他们的土地上赶走时的西向扫荡。肖斯塔科维奇告诉人们说它们是一套三部交响曲中的前两部。最后一部将是庆祝胜利。

但是愉快的第九交响曲並不是这样的史诗性作品。这是一部适时的轻松活泼的乐曲，它在欧洲战事已经结束、同盟国在亚洲即将取得胜利的间隔时间内开始创作，用了短短六个星期的时间

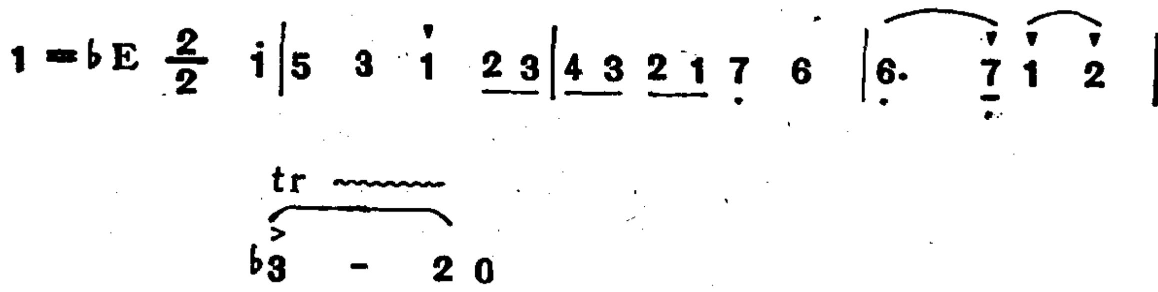
就已写成。那时作曲者正住在莫斯科东北一百五十哩左右的伊凡诺沃附近的苏联作曲家疗养院中。完成的日期是1945年8月30日，首演于同年11月3日举行，由列宁格勒爱乐乐团演奏，尤金·穆拉文斯基指挥。翌年夏季，1946年7月25日塞奇·库塞维茨基在坦格伍德的伯克郡音乐节的开幕音乐会上指挥了第九交响曲的美国首演。

肖斯塔科维奇的第七和第八交响曲的篇幅都超过一个小时，並且需用庞大编制的乐队；而第九交响曲则缩减到不满半小时，用的是如古典编制的小型乐队。不错，肖斯塔科维奇的第九交响曲中确实有某些地方令人联想起普罗科菲耶夫的《古典交响曲》。本曲由五个乐章组成，后三个乐章不间断地演奏。

Ⅰ、Allegro　一个短短的、颇有风度的主题与海顿的主题有几分相似，但又不尽然。它沿着主和弦轻快地向下跳动，以一个加强的颤音作为结束。这是本乐章的正主题：

例 154





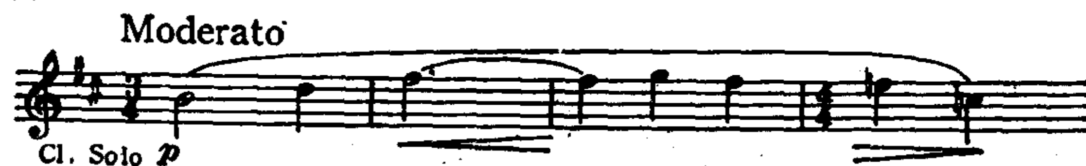
主题立即上下颠倒，在长笛中向上跳跃，然后又在第一小提琴中

朝下跳动，随后由嬉戏性的双簧管延续下去。

突然，没有任何过渡，长号刚一爆发，砰然一声的沉重伴奏刚一建立，乐队最高处的短笛就尖声发出一个得意洋洋的对比性主题。一对单簧管企图开始奏出一个宛如贝利尼情调的平行三度组成的伤感性的二重奏，但不久即被总的愉快情绪所吞噬。随后的展开部中有几处听上去仿佛事情正在变得严肃，在对位式的混战中一个主题片段向另一个发动攻击。但是危机转瞬即逝。不知不觉地已经回到基本主题的再现，这一乐章就结束在热情奔放的尾声中。

Ⅱ、Moderato　慢乐章由独奏单簧管中的一个典雅的短句编织而成：

例 155



单簧管独奏

1＝D $\frac{3}{4}$ 6 － i | 3 － － | 3 4 3 | $\frac{4}{4}$ ♭3 ♭7

独奏发展为二重奏，然后增加了长笛而成为三重奏，最后转为木管重奏。加弱音器的弦乐器引入一个对比性段落，它又导至开始旋律的再现，但这次是由独奏长笛唱出。加弱音器的弦乐器又短暂地出现，乐章结束在开始的拱形旋律的逐渐消失的回声中。

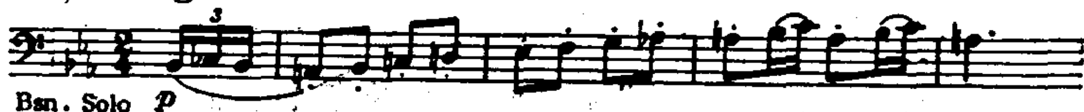
Ⅲ、Presto　快速多变的谐谑曲以木管乐器中的迭句开始，弦乐器中的屏息静气的耳语声立即接上，然后是整个乐队的狂野的竞相角逐。回旋曲的迭句又出现两次，然后连到下一乐章广

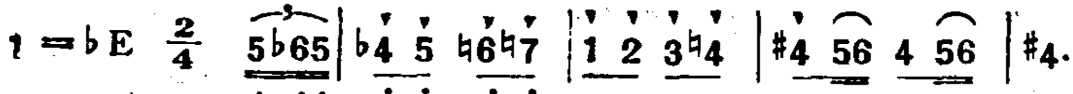
板。

Ⅳ、Largo　虽然低音铜管乐器中的奇特的八度和独奏大管中的沉思的宣叙调交替出现。这一广板仍然不大象独立的乐章，而更象是谐谑曲和谐谑曲般的末乐章之间的对比段，它不停顿地引入末乐章。

Ⅴ、Allegretto　大管，乐队中传统的开玩笑者，在无忧无虑地嬉戏着，末乐章即以此开始：

例 156





一条轻快活跃的小提琴旋律作为传统的抒情陪衬，由此展开了熟悉的奏鸣曲快板曲式。疾速的展开部导至巨大的高潮，它标志着原来的嬉戏性大管曲调的重返，现在由整个乐队雷鸣般奏出，重点在低音铜管乐器上。尾声以旋风般的速度开始，当它跑到华丽的最后几小节时，人们感到它似乎越来越快。

肖斯塔科维奇的第九交响曲需用短笛、长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、长号三、大号、定音鼓、三角铁、铃鼓、小鼓、钹、大鼓，以及惯用的弦乐器。

汪启璋译

约翰·西贝柳斯
(Jean Sibelius)

1865年12月8日生于芬兰的塔瓦斯特胡斯，1957年9月20日卒于芬兰的耶文派

d小调小提琴协奏曲，Op.47号

据我们所知，这首协奏曲並不象西贝柳斯的其他许多乐曲那样，这里既没有芬兰神话故事，也没有芬兰景色的描绘。但是谁能肯定地说呢？西贝柳斯在他的小提琴协奏曲中所用的语言和他的交响诗中的语言相同。他用的是一式一样的语汇，他的旋律有着同样的富有特色的转折，对他来说，这样的转折使他想起古芬兰的诗歌。

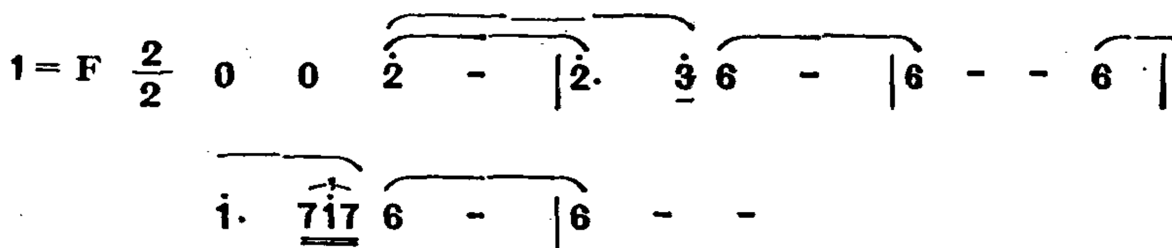
西贝柳斯完成这一小提琴协奏曲的第一稿时，年龄是三十八岁。此时他已完成了《传奇》(四首《列敏凯宁音诗》)以及头两部交响曲　但是他对于交响形式和交响乐汇的掌握尚未达到他在不久之后即可做到的独具一格的地步。也许这就是他对于这首完成于1903年，1904年2月8日在赫尔辛基首演的第一稿感到不满意的原因之一。我们今天所听到的版本是彻底修改过的。它完成于1905年，並于同年在柏林首演，由理查德·施特劳斯指挥，卡尔·哈利尔担任独奏。1906年11月30日在卡内基音乐厅举行在美国的首演，由小提琴家莫德·鲍威尔与纽约爱乐乐团合作演出。

这一协奏曲由三个乐章组成：

Ⅰ、Allegro moderato　在加弱音器的小提琴的喃喃细语声之上，独奏小提琴唱出一个哀婉、狂想式的主题：

例 157
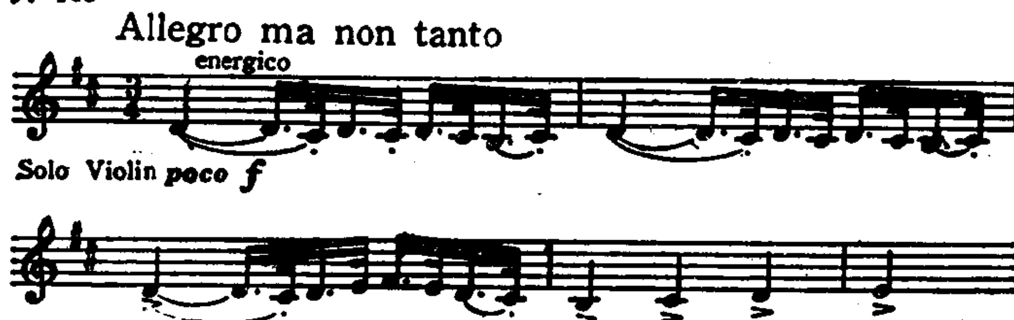




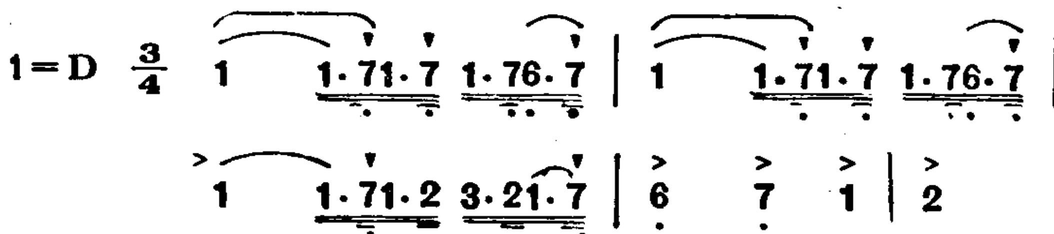
这是第一乐章的主要旋律。较低沉的木管乐器立即给以应答並加以发展。第二主题较为有力、沉重，由色彩阴暗的大提琴和大管描绘出来，其结尾是很有特色的五度下行。这两条主题开始成长，生出新的乐句和主题，就像一棵树延伸出新的枝条那样，简单而合乎逻辑，它们为独奏小提琴提供了许多显示技巧的机会。但是独奏部分从来也不像炫技的经过段或华彩段，它始终是音乐发展的有机部分。

Ⅱ、Adagio di molto　第二乐章以木管乐器中的深刻的、小小的三度乐句开始，犹如时高时低的叹息声。其他管乐器零零落落地给以回声，然后小提琴唱出一首声音低沉的几乎像柴科夫斯基那样哀怨的歌曲。乐队中的各个声部环绕着这一主题，逐步交织成一个巨大的高潮，然后突然中断，这一乐章消失在几个怀旧的乐句中。

Ⅱ、Allegro ma non tanto 末乐章是一首狂野的舞曲，正主题粗野、笨重，著名的英国指挥和曲目注释家唐纳德·托维称之为北极熊的波兰舞曲。它立即由独奏小提琴奏出：

例 158





为了使独奏小提琴的声音在低沉浓暗的音域中清晰可闻，西贝柳斯把乐队伴奏的音高压得更低，把乐队编制缩成室内乐规模：两支中提琴、两支大提琴、一支低音提琴和一架定音鼓，而且却演奏得极轻。但是独奏部分总是像火箭般一次次地射向夜晚的天空，在高空飞翔时火花四射，形成同一舞曲变化无穷、灵活多样的版本。某些三度、琶音、泛音、双音的经过句，还有一整套小提琴焰火，其难度之大难以设想，但没有一小节是为炫技而炫技。一个高潮转向另一个高潮，舞曲随之而聚集力量，结尾是小提琴中一连串辉煌的向上飞掠，间以整个乐队的尖锐、坚定的和弦。

小提琴协奏曲的总谱需用长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号三、长号三、定音鼓及标准的弦乐组。

图奥内拉的天鹅，Op.22，No.3

（The Swan of Tuonela）

西贝柳斯的《图奥内拉的天鹅》不仅是他的最受人欢迎的作品之一，也是他的早期最富有特色的杰作。此曲作于1893年，起初打算作为计划中的根据芬兰民间史诗《卡莱瓦拉》而写的歌剧的前奏曲。《图奥内拉的天鹅》並不描绘任何特定的情节而是创造一种情绪。西贝柳斯的总谱的最初几稿上有这样的解说词："图奥内拉这一死神的王国，芬兰神话中的地狱，周围由宽阔的黑水河环绕着，水流湍急。图奥内拉的天鹅在这条河上庄严威武地浮游着、歌唱着。"

西贝柳斯的总谱在1897年和1900年经过两次修订。西贝柳斯本人于1896年4月13日在赫尔辛基指挥第一稿的首演。美国的首演由芝加哥交响乐队于1901年12月6日在芝加哥举行。

初听起来，这一美妙的主观性乐曲给人一种印象，仿佛是一幅即兴创作的狂想式音画。但是这种精密设计的浪漫主义效果却是由一种以古老的"诗节"形式为基础，通过巧妙设计出来的音乐结构所获得，这种"诗节"形式可追溯至中世纪的游吟诗人。

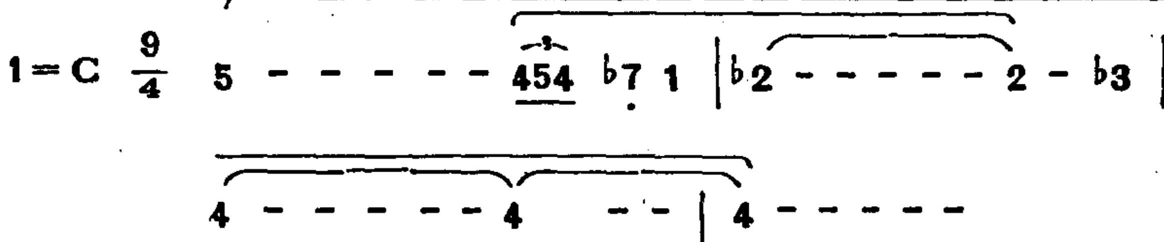
西贝柳斯的另一部分魅力来自他的配器。可以说，单是弦乐演奏的四个开始小节就已把场面安排就绪，弦乐细分为十七个各自不同的声部，都加上弱音器（低音提琴除外）。图奥内拉的天鹅所唱之歌由英国管奏出。它的最初一句就是整首作品的正主题：

例 159

Andante molto sostenuto

English horn solo





独奏中提琴中出现的回答音型是副主题。情感高潮在最后一段中到来，其中弦乐组奏出主要旋律。但是这一激情的时刻很快就逝去，天鹅重新唱起它的凄楚的歌曲。

《图奥内拉的天鹅》的总谱需用双簧管、英国管、低音单簧管各一、两支大管、四支圆号、三支长号、定音鼓、大鼓、竖琴及编制完全的弦乐组。

e小调第一交响曲，Op.39
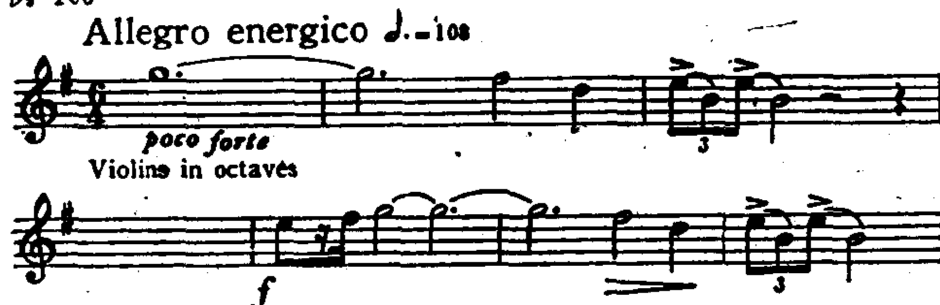
西贝柳斯的e小调第一交响曲于1899年写成，同年4月26日在赫尔辛基首演，由作曲者本人指挥。虽然有几处表面上和俄罗斯作曲家有一定的相似之处（第一乐章象鲍罗丁，第二、第三乐章象柴科夫斯基），这位三十二岁的芬兰交响乐作曲家已经具有突出的个性。我们立即听到在他的全部七首交响曲中及主要的音诗中始终是典型的节奏特征和旋律特征，这些特点是他独有的。他的和声虽然对于1899年来说是保守的，但是也有他个人的印记。他的配器别具一格而富于想像力，包括他所特有的木管乐器高音

区的冷声调在内。

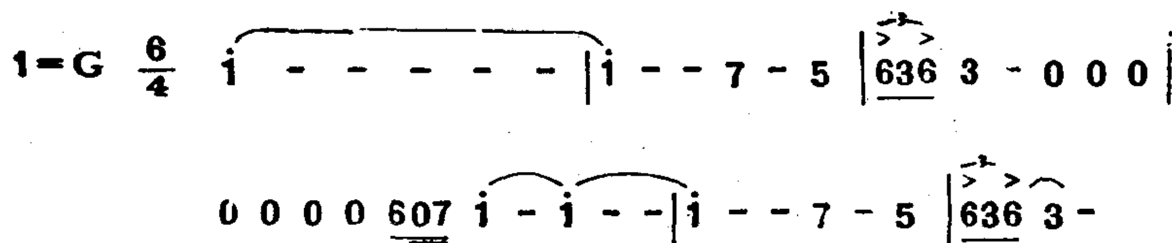
Ⅰ、Andante, ma non troppo; Allegro energico 引人注意的引子是由一支单簧管奏出的长长一条旋律，它的前一半以定音鼓轻微的敲打声作为伴奏，而其余部分则伴奏稀稀疏疏。这本身就反映出西贝柳斯最为突出的特点之一：对孤寂的喜爱。

第一乐章的正主题有一个延续很长的开始音，第一句的末尾是一个刚毅有力的下降，这也是西贝柳斯所独具的。人们一下子就可听出：

例 160



小提琴八度
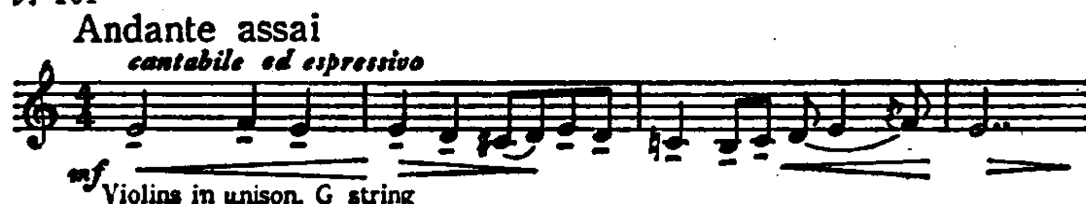


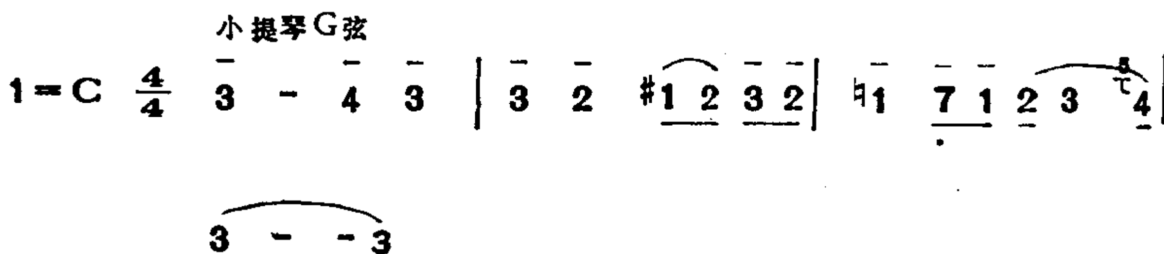
第一乐章的另一个令人耳目一新，几乎同等重要的主题是第一小提琴奏出的一条渴念的旋律，重复时热情更高，导至正主题在整个乐队中的庄严宏伟的宣示。丰富的主题群简洁地展开。基本主题的再现不是从以上摘引的第一主题，而是从小提琴的渴念旋律开始。本乐章的最后一个高潮随着定音鼓中的戏剧性滚奏而突然

消失，结束在两个平静的拨奏和弦上，这两个和弦仍将重现，并作为乐章的结束。

Ⅰ、Andante（ma non troppo lento） 慢乐章象个极为自由的三部曲式，A—B—A。竖琴在低音上悲痛地不断重复着。以此为背景，加弱音器的小提琴和加弱音器的大提琴八度唱出另一条具有特色的凄怆旋律，它和第一乐章中的渴念旋律如出一辙。和前一条一样，它的特点是在两个邻音上热情地、一再地前后摆动：

例 161
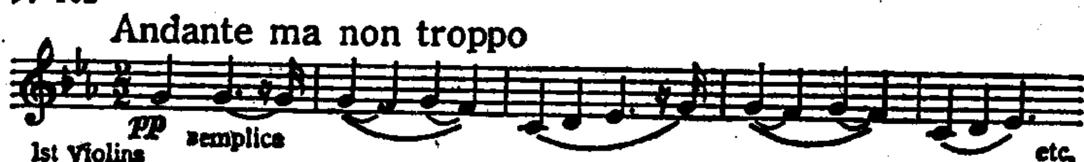




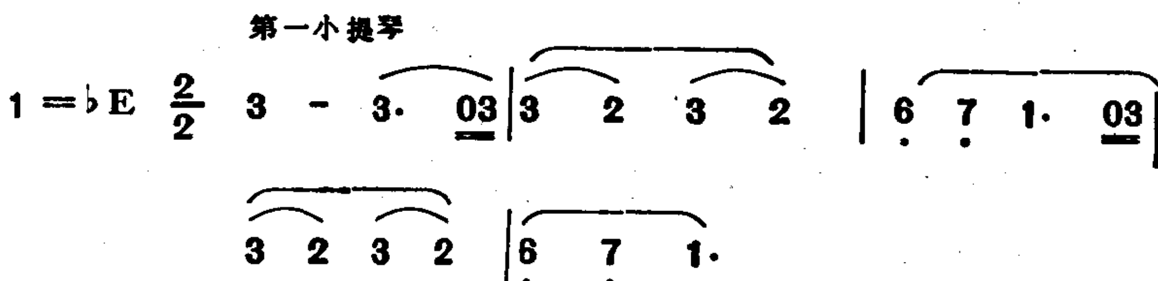
乐章发展得更为强劲有力，甚至是猛烈凶暴，然后突然中断，出现一系列简短然而色彩艳丽的插部。小提琴中的渴念旋律的片段转到独奏大提琴的声部中，它们在哀伤和叹息。接着是一个亲切的、浪漫主义的圆号四重奏，由竖琴中的琶音伴奏。先是木管乐器中的涡旋式音型，再是小提琴中的奔腾急流，最后是铜管乐器中的厉声吼叫，构成暴风骤雨般的情绪。在最后的几页中占主要地位的是开始时的凄怆的情绪、色彩和旋律。

Ⅲ、Scherzo：Allegro　低音弦乐器中的敲击般的拨奏节奏作为背景，在此之上定音鼓奏出谐谑曲节奏锐利的正主题。主题立即由小提琴接过去，木管乐器给以回应，然后主题裂为片段，从一组乐器转到另一组，有一个对比性的缓慢的中间部分，然后是活泼有力的开始素材的再现。

Ⅳ、Finale（Quasi una fantasia）：Andante；Allegro molto　末乐章开始时，所有的弦乐器（低音提琴除外）激情地奏出第一乐章引子中单簧管孤独的旋律。到达末乐章的主要部分之前，我们还可以听到这一旋律的片段先由一对长笛，再由双簧管，然后是木管乐器组相互呼应并加以发展。这一部分由两个不同的主题群组成，第一组是个谐谑曲式的经过句，它也许是受到记忆中的民间舞蹈的启发而写成的；第二组是所有的小提琴在G弦上同音齐奏的一条富于威力的持续的旋律：

例 162





舞曲般的主题重新返回，加以篇幅很长的狂风暴雨式的发展，随后是缓慢旋律的再现，它构成一个狂想式的高潮。同第一乐章一

样，紧接着这最后一个高潮的也是突然减弱的鼓的滚奏声和两个轻柔的拨奏和弦。

第一交响曲的总谱需用长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号三、长号三、大号、定音鼓、大鼓、钹、三角铁、竖琴和弦乐器。

D大调第二交响曲，Op.43

上一世纪末，当时西贝柳斯还很年轻，芬兰是俄罗斯的一部分，极其动乱不宁和不幸的一部分。俄国沙皇的统治相对地来说还是近期的，在此之前，芬兰人已有八百余年在政治上受瑞典管辖。然而他们一直在追求独立，他们以某种方式保留着一定程度的精神独立和文化独立。于是，在沙皇颁布了一系列控制芬兰人的自由——言论自由、集会自由和他们过去所享有的最低限度的代表资格——的法令之后，原来就存在的追求民族地位的壮志便爆发成为一团怒火了。

究竟是各民族对于遥远的、神话般的过去的浪漫主义的兴趣激发了新的民族意识，还是民族意识的苏醒加强了他们对于芬兰文化传统的认识，这是难以说清的，也许二者兼而有之。无论如何，在十九世纪的最后几年里，也就是西贝柳斯在西欧学成归国时，芬兰的艺术、民间音乐、芬兰的《卡莱瓦拉》传奇和芬兰语本身都正在经历一场伟大的复兴。西贝柳斯被卷入到一群热情奔放的爱国的年青作家、画家、诗人、音乐家、戏剧工作者、学生和评论家之中，他们重新发现了芬兰遗产。多年来西贝柳斯的音乐显示出了他们的影响。

芬兰人崇拜西贝柳斯的原因之一是他们把他与获得独立联系起来。但是如果政治是他们如此对待他的唯一原因，那么在二次大战的大动乱中以及战后的发展中他可能已经被人遗忘了。还有更深的原因，例如，西贝柳斯的直觉使他写出和芬兰民歌如此近似的旋律，以致某些评论家简直就认为它们是民歌。然而我们看到西贝柳斯亲笔所写的，说他从未在任何大型管弦乐曲中用过民歌。实际上，西贝柳斯是在他已在欧洲音乐领域中树立起声望之后，访问卡雷利亚时，才首次听到用来吟唱民族史诗《卡莱瓦拉》的古老芬兰旋律。直到那时他才很惊奇地认识到他自己的音乐和他的同胞的有着千年历史的音乐语言是多么接近，他为此而感到高兴。

西贝柳斯的第二交响曲和他的爱国主义的《芬兰颂》是同一时期的作品。1901年春在意大利开始创作这部交响曲，同年在芬兰完成。首演于1902年3月3日在赫尔辛基举行，指挥是作曲家本人。两年后的1月2日，芝加哥交响乐队向美国听众介绍了这首作品，指挥是特奥道尔·托玛斯。虽然西贝柳斯从来没有为他的第二交响曲写任何专门的标题说明，但他在年青时就深信凡是真正的音乐都是有意识的或无意识的标题性的。还有，西贝柳斯的挚友，也是他的作品在国内外的著名诠释者之一乔治·施内福伊特肯定地说第一乐章描绘的是芬兰人暂时不为受压迫而忧心忡忡时的恬静的田园生活。第二乐章充满爱国激情，但是由于想到人民蒙受残暴统治，精神上出现了懦弱胆怯。第三乐章实质上是首谐谑曲，描述民族情感的觉醒和组织起来捍卫自己的权力的愿望，而在末乐章中他们满怀希望，预见到解放者的来临，他们心中感到

慰藉。

近至1946年，芬兰著名音乐学家伊尔马里·克龙教授宣称西贝柳斯希望在他的第二交响曲中描写“芬兰为政治自由而斗争。”

Ⅰ、Allegretto 在弦乐器中宁静地搏动着的重复和弦之上，双簧管和单簧管奏出一条简单的曲调，朴实无华犹如民歌：

例 163

Allegretto

1st Oboe mp

第一双簧管

1=D 6/4 3 2 1 | 3 2 1 2 1 2 1 7 | 6 - 5 5 1 1 |

1 2 3 3 2 3 2 1 | 2 - - - - - | 2

先由一支圆号，后由一支单簧管与之呼应。整个乐章充满凄怆的田园情绪，没有任何激情和高度戏剧性。

Ⅱ、Tempo andante, ma rubato 大提琴和低音提琴中音色阴暗低沉的轻柔拨奏为第一主题定下了速度，第一主题是由两支大管奏出的哀歌，标以lugubre（阴郁地）：

例 164

Andante, marubato

Bassoons mf lugubre dim. pp

大管

1＝F $\frac{4}{4}$ 0 0 0 3 4 5 | 6. 1 7 6 5 6 | 7 6 6 — — | 6

0 3 4 5 | 6. 1 7 6 5 6 | 7 6 6 — — | 6

然后我们听到西贝柳斯的典型手法，即铜管乐器上的和弦越来越强烈，在高峰时以某种吼叫的效果突然中断。这一音型由乐队全奏接过去加以发展，在给人深刻印像的最后一页中再度出现。

Ⅲ、Vivacissimo 谐谑曲象雪花飞舞的一片白茫茫的景色，据说是描绘芬兰民族主义的觉醒。简短的三声中部，Lento e suave，有一个强烈动人的怀旧主题，它以同一个音的八次重复开始。在谐谑曲的末尾这一主题又一次返回，消失在由末乐章第一个主题的前三个音（见以下谱例）构成的逐步上升的模进中。这一上行的模进构成的极长的渐强不间断地进入末乐章。

Ⅳ、Allegro moderato 这是威武的胜利颂歌，也许是祖国将挣脱枷锁之理想。这是整部交响曲的高潮：宏伟而又朴实的、大刀阔斧的宽广的音乐。第一主题：

例 165

Allegro moderato

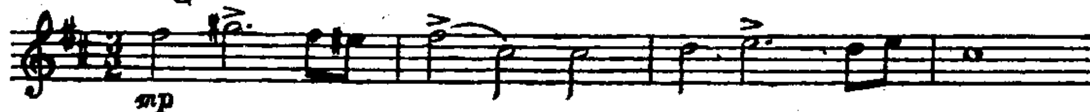
con forza

1＝D $\frac{3}{2}$ 1 — 2 — 3 — | 7 — 1 — 2 —

1. 06 1 — — — | 1 —

先以简单的形式出现，然后扩展得远远超过上面例子中的形式。第二主题是强壮有力的进行曲：

例 166



1＝D 3/2 3̇ - #4̇ - - 3̇#2̇ | 3̇ - 7 - 7 - |

1̇ - 2̇ - - 1̇2̇ | 7 - - -

低音弦乐器中的奔驰的持续音型使它的紧张度增高。在戏剧性的展开部末尾，第一主题简单的、三个音符的基础片段缓慢然而坚决地从乐队的最低声部攀登至具有惊人威力的高潮。

第二交响曲的总谱需用长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号三、长号三、大号、定音鼓以及传统的弦乐组。

C大调第三交响曲，Op.52

西贝柳斯的第三交响曲标志着他的事业、他的个人生活、他的艺术发展中的转折点，也预示了二十世纪交响乐发展中的一种广泛的趋势。最重要的是，它标志着作曲家抛弃了十九世纪晚期的风格：故作姿态的多愁善感、史诗性的气势磅礴、民歌色彩、几乎是柴科夫斯基式的一个个高潮的堆砌，而这些都曾大大地提高他的第一和第二交响曲对群众的感染力。第三交响曲创作于1904至1907这四年间，十年后新古典主义才成为年轻一代先锋派的一种强烈趋向，而西贝柳斯在他的这部交响曲中已开创他自己的新倾向：一种更为简洁的、力量驾驭得当的风格。

艺术方向的这一变化与西贝柳斯的个人生活中的变化是一致的。他感到必须更加集中精力从事创作："我必须离开赫尔辛基

〔后来他告诉他的传记作者卡尔·艾克曼〕。我的艺术需要另一种环境。在赫尔辛基，我心中的旋律都熄灭了。此外，我的社交活动如此之广，我无法拒绝干扰我的工作的那些邀请。我发现不接受是很困难的。我不得不离开。”

西贝柳斯向来热爱芬兰的森林。此刻，赫尔辛基东北的图苏拉湖吸引着他和他的妻子阿伊诺，他们的几位艺术家朋友和作家朋友已在那里建筑了别墅。滨水区的地价昂贵，所以他们弄到一块离开湖和耶文派村(意为湖之一端)都不远的林地。到1904年秋，这所林中的宽敞的木屋已经建成，西贝柳斯和他的妻子带着三个女儿一起，迁到新居，这所房子五十多年来一直归他所有，直到他九十一岁去世时为止。

据艾克曼说，西贝柳斯在耶文派刚一定居，就开始创作第三交响曲。世界首演预定在1907年3月，由皇家爱乐协会在伦敦演出，西贝柳斯本人指挥，但总谱没有及时写好，因此首演改在9月26日西贝柳斯在赫尔辛基指挥的一场音乐会上。两个月后他在圣彼得堡指挥这部交响曲，而推迟的英国首演则于1908年2月举行，仍由他指挥。
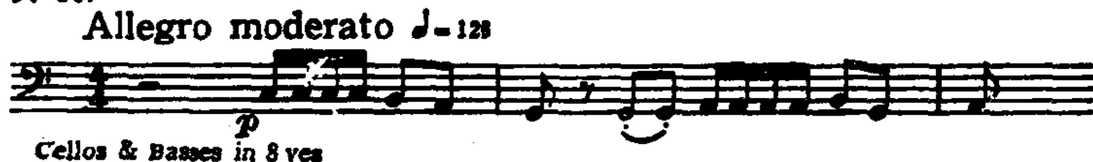
著名芬兰评论家，西贝柳斯的“良知者”与拥护者卡尔·提奥多尔·弗洛丁立即指出西贝柳斯的风格中的这一变化。弗洛丁在《新闻报》中写道：“他把所有的矫揉造作弃置一旁，过去他时常重复，而现在他已有一个新储藏库”。

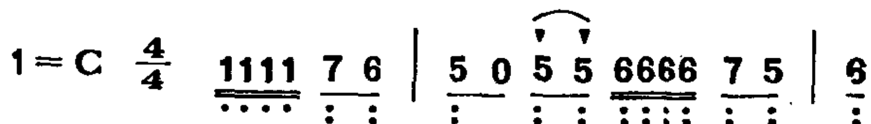
这部交响曲共分三乐章，第三乐章综括了谐谑曲和末乐章的特色。

Ⅰ、Allegro moderato　第一乐章开始几页的神经质的紧

张贯穿着整个乐章。没有缓慢的引子，正主题组是从交响曲以之开始的雄浑有力的七音节奏型中发展出来的：

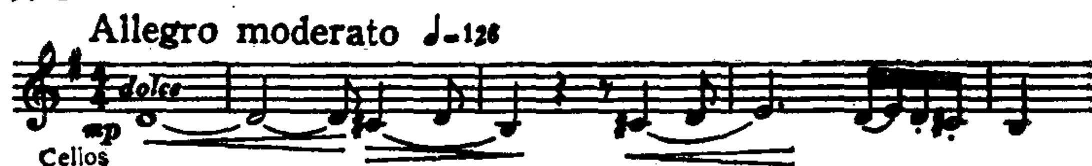
例 167

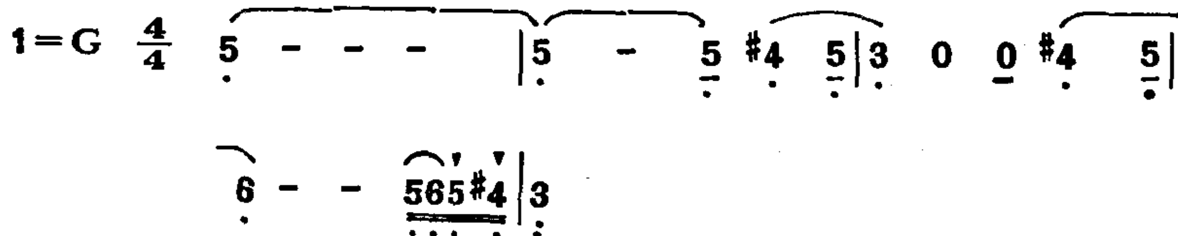




西贝柳斯不用逐步转调来导至他的如歌的第二主题，而是象舒柏特爱做的那样，来个突然换调，在这里是换到b小调。在中提琴和小提琴的摇摆的断奏音型的背景上，大提琴唱出一条怀旧的旋律，它在窄窄的四度范围内以仿古形式绕来绕去：

例 168





这两个主题的发展以精致的室内乐风格开始，逐渐构成一个高潮，它与开始素材的再现相重叠。在这里，开始主题回来得如此巧妙和富于想象力，给人们一种感觉，仿佛在此之前的种种只
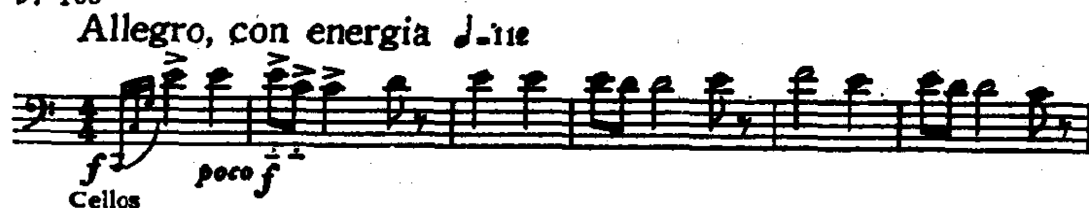
不过是在为这个有力的结束作准备。

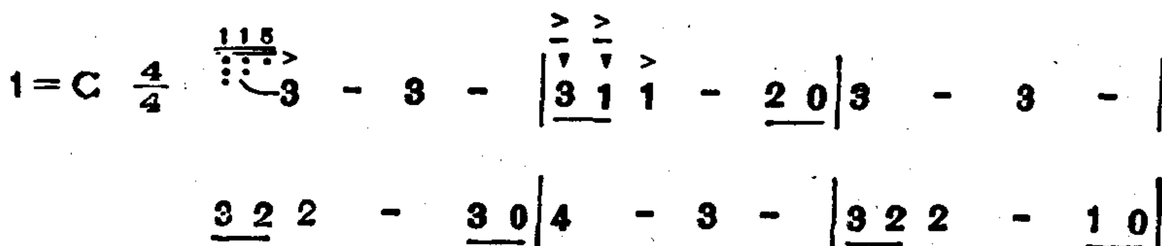
Ⅱ、Andantino con moto, quasi allegretto 中间乐章的哀的婉木管二重奏从一对长笛传到单簧管，再传到双簧管，最后到几种加弱音器的弦乐器。

Ⅲ、Moderato; Allegro（ma non tanto）末乐章分为两个截然不同的部分。一串谐谑的简短经过句由微小的主题片段构成，往往由长的持续低音把它们连结起来。

末乐章本身由一个简单的进行曲般的主题发展而成，今人忆起在开始乐章中曾起过如此重大作用的仿古的狭窄音域和重复的节奏型。在这一乐章中它由大提琴开始奏出：

例 169





第三交响曲的总谱需用长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、长号三、定音鼓和传统的弦乐组。

a小调第四交响曲，Op.63

西贝柳斯在第四交响曲中如此大胆阔步前进，这条道路会不会使他本人感到惊惶呢？他是否担心自己已经过深地陷入忧郁

和陀思妥耶夫斯基式的阴暗中了呢？他是否害怕自己对于感官享受、对于“纯”美的公然蔑视暴露得过分坦率了呢？无论其理由如何，西贝柳斯从未再写过像这首交响曲这样激进，这样深刻个人化的作品。他于1910年春开始创作它，于1911年2月完成。今天，西贝柳斯的许多崇拜者认为这是他最伟大的一部交响曲。

某些传记作者试图把第四交响曲解释为一时的恐惧和沮丧。1908年西贝柳斯访问英国时，喉咙疼痛使他有一段时间苦恼不堪，喉痛日益剧烈以致他中止旅行返回芬兰去做检查性手术。手术失败后，西贝柳斯担心自己患的是喉癌，去德国请一位专家诊治。诊断结果为恶性肿瘤，然而手术切除极为顺利。西贝柳斯有可能不得不面临缓慢而痛苦的死亡，留下妻女孤苦伶仃无依无靠。这种情况就是对于一个敏感性差得多的人来说也难免感情波动、失去平衡。然而这样来解释一部杰作未免过于简单化了。

很可能西贝柳斯既不是由于压抑，也不是由于恐惧所激发，他只是象他的前辈理查德·施特劳斯那样，认为在探索传统调性、不谐和音、多调性和变幻不定的乐队色彩方面，就当时的表面界线来说已经走得很远，不想再往前走了。理查德·施特劳斯突然抛弃他的《埃莱克特拉》中的极度戏剧性、情感洋溢、和声激烈而用保守的风格来创作《玫瑰骑士》，同样的，西贝柳斯也抛弃了第四交响曲的辛辣的和声及简洁的语言而用一种率直的、易懂的风格来创作他的最后三部交响曲。

相当矛盾的是虽然第四交响曲是西贝柳斯的交响曲中独一无二的，然而现在却被广泛认为是他的最富于特色的作品。但当它刚完成时似乎並非如此。西贝柳斯于1911年4月3日在赫尔辛基的

一场他的作品音乐会上指挥这部交响曲的首演时，对它的反映是冷热不一的。在瑞典介绍这部作品时，它遭到嘘声；按照西贝柳斯的说法，丹麦听众“毫无反应；”英国和美国的评论家普遍感到困惑不解。

1913年3月2日纽约交响乐团在沃尔特·达姆罗什的指挥下向美国介绍西贝柳斯的第四交响曲时，甚至连威廉·亨德森这样一位著名评论家都说“西贝柳斯已背离了自己而参加了未来主义的行列”。翌年十月交响曲在波士顿演出时，我的父亲奥林·唐斯，一位西贝柳斯的拥护者，写道：“这音乐是毫不妥协、威武有力並富于想像力的”。他评论道：“西贝柳斯不仅以技艺和胆量把各种乐器，还把各式各样的和声並列在一起，不仅並列各式各样的和声，还並列各种调性，这在绝大多数人看来是滑稽可笑的，或许只有极少数人认为是高超卓越。”为了帮助初次聆听这部新作品的听众，他在《波士顿邮报》上发表了一篇分析。波士顿交响乐团首演这部作品时菲利普·黑尔把它印在节目说明中。后来有一次劳伦斯·吉尔曼又把它重印在纽约爱乐乐团的著名的节目说明中。

“Ⅰ、Tempo molto moderato, quasi adagio 在这一交响曲的四个乐章中，第一乐章的曲式最为自由。有一个阴沉的，下行的引子。铜管乐器中的粗糙鲁莽的进行引出一个徘徊不定的开端，它从e小调开始，通过许多不同的小调直到升F大调。这个地方或许可以称作乐章的正式开头。情绪柔和而凄苍。这一段又导至弦乐器中以对位构成的奇特而变换不定的背景，在这背景上各种木管乐器奏出古怪的曲调。后来又回到升F大调部

分的柔和情绪，然后这一简短的乐章，被称为“a小调”交响曲的第一乐章，结束在优美的田园性的A大调中。

“Ⅱ、Allegro molto vivace 这一诙谑曲也同样是独特非凡的，虽然它的曲式非常清晰。它狂野而永不宁静。某些乐器和调性的与众不同的並置，其效果只能耳闻，难以形容。在主要的一条主题中的两个音构成的古怪高潮之后，许多乐器一次又一次地吼叫出同一个动机，于是这一乐章突然轻轻地结束。

“Ⅲ、Il tempo largo 慢乐章比任何其他乐章都更具有纯净之美。开始时是木管乐器中的对话和各式各样乐器组中的自由前奏。然后在高音弦乐器闪闪发光的伴奏声中，大提琴唱出这一乐章的真正主题。它是一首宽广高雅的歌曲，在这些特征上很像布鲁克纳的主题，它由乐队反复奏出，其间受到几个插部的干扰，但给人的印象越来越深刻。乐章的结束极其神秘，中提琴和加弱音器的圆号持续奏出一个升C音，而木管乐器和弦乐器却回声般地奏出前面一个经过句中的一些片段。

“Ⅳ、Allegro 但是在四个乐章中，也许这最后一个乐章是最为粗鲁和异想天开了。立即由小提琴奏出的主题的第一句，以后就再也没有听到，但是主题的后一半却以变奏处理，而且其中的一个简短的动机是作为这一乐章的主要乐思的。这一动机先是四个音符：一个三连音和一个四分音符，随后是答话似的三个四分音符，往往是在铃声或加弱音器的圆号声中。接下去的一段是弦乐器的碎弓在颤动的低声部上逐渐上升，长笛和双簧管可怕地叫喊着，实际上是在另一个调性中。反复出现的降A大调的属七和弦及主和弦的连续进行所发出的撞击之声后，木管乐器发展

着一个三声部和声、进行曲般的节奏的古怪的颂歌。

“尽管这一效果是非常独特有趣的，然而它並不比这一交响曲的其他许多段落更甚……再往后是圆号和木管乐器持续奏出第二位置的C大调和弦，而弦乐器上下飕飕飞行般地奏着音阶，铃兴高采烈地敲着，小号把它的音型从原先的*ppp*增强至*fff*，一鼓作气地奏出前面出现过的开始主题的片段。进行曲式的主题又重新回来並得到发展。带有木管乐器的不合调的叫喊声的弦乐段落以回旋曲形式再次出现，最后，这一卓越的乐章以极为灰暗、毫无生气的情调结束：a小调中双簧管（七度跳进）的诉说以及弦乐器中的轻轻的沮丧的和弦——越来越轻，越来越灰暗。

奥林·唐斯”

西贝柳斯的第四交响曲需用长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、长号三、定音鼓、铃和传统的弦乐组。（虽然总谱以德文专门标明用铃〔Glocken〕，芬兰指挥爱用钢板钟琴的较轻巧的声音来代替较沉重的铃声，并声称这一传统来自西贝柳斯本人。）

降E大调第五交响曲，Op.82

西贝柳斯的第五交响曲的第一稿是在一个创作富于描绘性标题音乐的时期之后写的。但是当有人问西贝柳斯他的第五交响曲有没有标题时，他强调指出这是纯交响乐。这部交响曲多次修改；现有三种不同版本。第一稿完成于1915年，当时西贝柳斯非常悲观沮丧，也许是因为第一次世界大战正在展开的缘故。在1915年9月的一则日记中他写道：“我又在峡谷中了。但是我已

开始隐隐约约地看到我必将攀登的大山……上帝暂时打开了他的大门，他的乐队演奏了第五交响曲。”

第一稿的首演是在1915年12月在赫尔辛基举行的一场庆祝西贝柳斯五十寿辰的音乐会上，指挥是他本人。第二稿于1916年完成后立即演出，但西贝柳斯仍感到不满意。1918年春他在一封信中写道：“我每天都在用新的方式修改第五交响曲，实际上是重新创作。第一乐章是原来的素材，第三乐章是原第一乐章结尾时的素材。第四乐章用的是旧主题，但是改得强烈些。也许可以这样说，整部作品是一个生气勃勃的高潮，直到结束。胜利的高潮。”这一稿于1 19年完成。1921年初在伦敦举行首演，由女皇大厅乐队演奏，西贝柳斯本人指挥。

哈罗德·E.约翰逊在为他撰写的西贝柳斯传研究资料时，查到赫尔辛基市立乐队中有一套第五交响曲的乐队分谱，据说这是第五交响曲的第二稿，但上面有改动，使之与最终的定稿相符。约翰逊先生告诉我们，虽然西贝柳斯在上面摘录的信中是那样说的，但分谱显示出第二稿和第三稿之间的重要差别仅在于慢乐章的重新配器和末乐章中增加了一个宏伟的结尾。西贝柳斯信中所说的是否可能确有其事，第二稿确实如他所说的那样改动很大，而约翰逊先生所看到的分谱则代表另一个第三稿？

第五交响曲究竟分为三个乐章还是四个乐章，西贝柳斯的评论者对此众说纷纭，莫衷一是。总谱上没有标出乐章的号码。既然上述西贝柳斯的信中提到四个乐章，似乎他的意图很可能是这样，虽然此信是在他完成最后一稿之前写的。

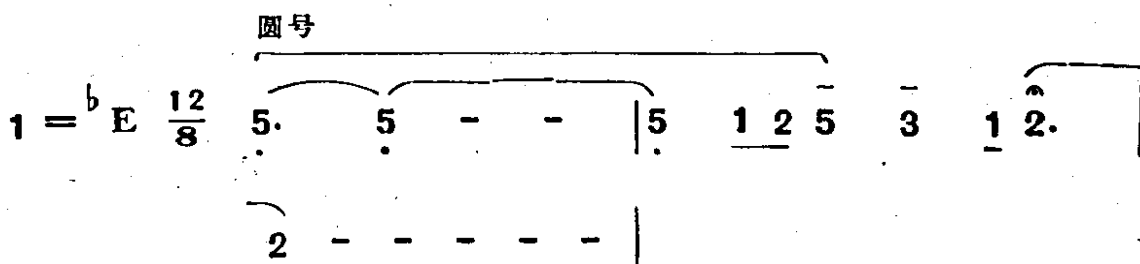
I.. Molto moderato 交响曲以圆号中的悲壮的号声主题

开始，它在整首交响曲中多次重复出现。

例 170

Tempo molto moderato





这一主题，特别是它的前四个音，由各种木管乐器加以发展，向前推进。虽然确实有几个对比性主题，尤其是木管乐器中的，这一乐章的情绪还是越来越深地陷在阴暗的悲痛中。第二乐章不停顿地紧接着进来。

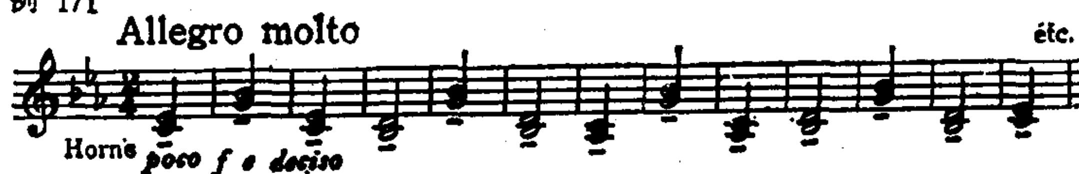
Ⅱ、Allegro moderato——Presto　虽然第二乐章和第一乐章之间並不中断，甚至还用了某些相同的主题素材，但这一乐章就其精神而言是首诙谑曲。情绪比较激动，乐章结束时，铜管乐器奏出延续的和弦，在此背景上弦乐琶音的浪潮奔腾直上。

Ⅲ、Andante mosso, quasi allegretto　徐缓的第三乐章较为宁静，也简单得多。它是根据一个仿佛泛泛而言的主题所构成的一套变奏。在其中两首变奏中，低音提琴声部先现了下面摘引的末乐章主题。

Ⅳ、Allegro molto　末乐章开始时是弦乐器中一阵匆促的幻想性的喃喃细语。不久，我们听到在这些不安的飕飕声之下，有一个圆号中的强烈的持续动机，它上下翻腾犹如大海的巨大的抑

扬节奏：

例 171



圆号

1 =♭E $\frac{2}{4}$

| 1 - | 5 - | 1 - | 7 - | 5 - | 7 - | 6 - |
| 6 - | 3 - | 6 - | 5 - | 3 - | 5 - | 4 - |

| 5 - | 6 - | 7 - | 5 - | 7 - | 1 - |
| 3 - | 4 - | 5 - | 3 - | 5 - | 6 - |

这一周而复始的音型在末乐章中居统治地位：有时是大胆的原形，有时在高高的弦乐器中，象颤抖的回声。临近结束时，在那巨大的尾声中，圆号再次接过这一主题，以越来越刺耳的不谐和音，堆砌着一个又一个高潮。音乐逐渐宽广，越来越宏伟壮丽，直到一系列尖锐、强烈的结束和弦。

第五交响曲的乐队由两支长笛、两支双簧管、两支单簧管、两支大管、四支圆号、三支小号、三支长号、定音鼓和惯用的弦乐器组成。

第六交响曲，Op.104

有些人只知道西贝柳斯是位激情大师，他的头两部交响曲是强烈的柴科夫斯基式的，他的第五和第七交响曲是气势庞大的，对于这部罕为人知的第六交响曲之抒情隽永，其冷漠的、几乎是

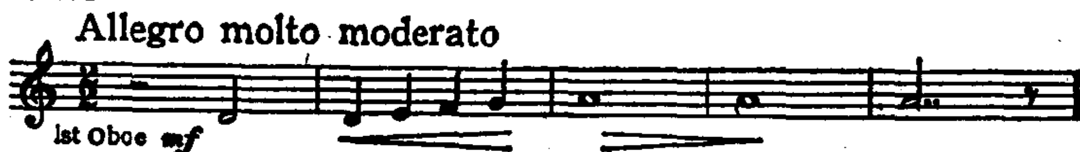
贵族式的典雅，其透明的织体，他们莫不感到惊奇。有趣的是作曲家本人的第六交响曲的原构思用的是大家比较熟悉的西贝柳斯气质。他于1918年写道：它将是“性格狂野而情感炽烈，忧郁，但有田园式的对比。可能是四个乐章，结尾处上升至乐队的阴沉的怒吼，正主题淹没于其中。”

五年后交响曲完成时，根本没有吼声，结尾是浪漫主义式地退减到寂静。与英雄性的第五交响曲相比，这里也没有很多听上去“性格狂野而情感炽烈”之处。事实上，西贝柳斯的第六交响曲与前一部的关系和贝多芬的第六交响曲与第五交响曲的关系极为相似，有人企图把它称为西贝柳斯的《田园交响曲》。

首演由赫尔辛基市乐队于1923年2月19日举行，指挥是作曲家本人，这是他作为指挥而演出的最后几次当中的一次。交响曲分四个乐章。

Ⅰ、Allegro molto moderato 交响曲开始时是几条透明的弦乐旋律在平静地流动，它们相互交织、起伏波动、分分合合，但没有明确的主题轮廓。在将近三十小节的这样的平静前奏之后，正主题进入了。双簧管独奏唱出典型的西贝柳斯的凄怆乐句：五个音缓慢地爬上一个持续很长的，先渐强后渐弱的A音。

例 172



第一双簧管

1=C $\frac{2}{2}$ 0 0 2 - | 2 3 4 5 | 6 - - - |



一对长笛优美地下降上升地与之呼应，同样结束在一个先渐强后渐弱的持续A音上。和声始终如指令般地简单、古朴，具有调式情趣，直到第一主题群和第二个主题群的间隔处。在这一心理上的关键时刻，弦乐组用我们已经听到过的原来的复杂和声，越奏越响亮，突然与另一个调性，即铜管乐器中的庄严的C大调猛撞。效果並不刺耳，因为音量一直保持着很低，但是在开始部分的清流之后，调性和色彩的剧烈撞击就很富于戏剧性。

现在我们回到开始处的简单的和声，一对长笛用三度婉转鸣唱，然后是以西贝柳斯非常爱用的手法，即另一对木管乐器也以三度与之呼应，这次用的是双簧管。乐器间的对话导至小提琴中的广阔流畅的旋律，它酷似交响曲开始时的双簧管主题。展开部很短，其中主要取自本乐章前面部分的几个片段被抛来掷去，从第一小提琴到第二小提琴，到中提琴，从一对木管乐器到另一对。乐队中的这种交流逐渐减弱直至成为耳语；这时，进行缓慢的正主题开始从乐队的低声区中往上爬。这又把我们带到最初的主题素材的兴高采烈的陈述，以绚丽多彩的木管音色加以装饰。神秘的尾声是前面的素材的梦幻般的变形，它把乐章带到一个宁静的结尾。

Ⅱ、Allegretto moderato　在十几小节的引子之后，西贝柳斯给我们的不是一个庄严的慢乐章，而是一条优美轻快的旋律，它分别以第一小提琴和第二小提琴奏出，后来管乐器也参与演奏。这一乐章的形式颇象主题及自由变奏，主要旋律总是在小

提琴中回来。它以另一个谜一般的尾声结束，它使人在各处都联想到主要旋律的幽灵似的片段。

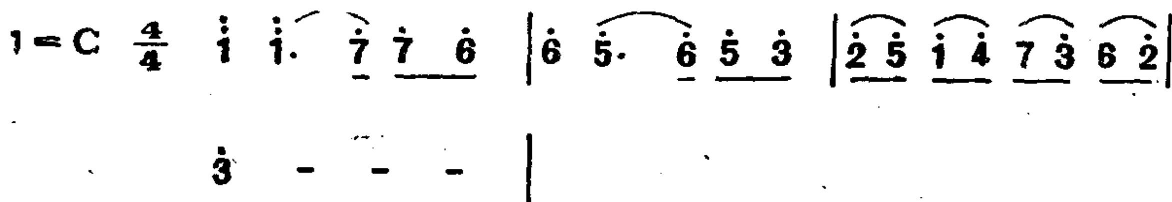
Ⅲ、Poco vivace 虽然第三乐章是首谐谑曲，但它以回旋曲式，而不是传统的、带一个惯有的三声中部的谐谑曲形式写成。尽管通篇是跳跃式的节奏，但跳得如此轻盈，因此情绪更接近于门德尔松的《仲夏夜之梦》而不像更为雄伟的后期浪漫主义交响曲中的一些大声欢闹的玩笑.

Ⅳ、Allegro molto 如果说末乐章的曲式不符合传统，它也绝不是混乱不清的。正主题是个四小节的欢快的乐句，是乐队中所有较明朗的乐器的共同爆发：

例 173

Allegro molto





这一明朗的爆发所遇到的是低音弦乐器中的柔和的反应。这个音型一而再、再而三地重复，每次略有变化，然后我们开始进入一个比较复杂的中间部分，它由开头的爆发中的片段和第一乐章中的一些旧话组成。它们又和新的抒情乐思结合在一起，汇成一条越来越宽广的旋律，徐徐向前流动直到整部乐曲的尾声，亦即对早先的乐思的最后一次缅怀，它再次地逐渐消逝，趋于寂静，此时只有交响曲开始时双簧管中的歌声，但极其微弱，下行至停

息。

为了与第六交响曲的遏抑精神相符，西贝柳斯用了简单的乐队编制：长笛二、双簧管二、单簧管二、低音单簧管、大管二、圆号四、小号三、长号三、定音鼓、竖琴和传统的弦乐组，然而弦乐组多半分为六个或八个旋律声部。

C大调第七交响曲，Op.105

关于一位伟大作曲家的最后一部交响曲，作为他对于优秀传统的挑战的最后答复，总是有某些东西特别吸引我们的。无论是由于命运的机缘还是由于我们的想像力，贝多芬的第九交响曲、莫扎特的《朱庇特交响曲》、舒柏特的C大调大交响曲、柴科夫斯基的《悲怆交响曲》——只举几个最引人注意的例子——比同一大师的其他交响曲似乎高出一筹。每一部都是我们称之为交响乐传统杰作长链中的无与伦比的一环。

西贝柳斯的第七 亦即最后一部交响曲只有一个乐章。就其简炼和表情的集中而言，是他的交响曲中独一无二的。它有个奇特的故事。西贝柳斯本人起初也犹豫不决，称它为交响曲，还是称它为交响幻想曲。这种不肯定说明任何一位至今还根据海顿和莫扎特时代的风格基础和曲式基础从事创作的作曲家所面临的一系列复杂难题。

第一次提到第七交响曲是在1918年写的一封久已为人所知的信中。西贝柳斯在信里谈了第五和第六交响曲的计划后，继续写道："第七交响曲。生命的欢乐和活力，有几个热情洋溢的段落。分三个乐章——最后一个乐章是'古希腊风的回旋曲'……看

上去我仿佛会把三部交响曲同时写出来……关于第六和第七交响曲，计划或许会按照乐思的发展而改变。我一如既往是我的主题的奴隶，服从它们的要求。”

第七交响曲的主题的要求是如此强烈，它们的发展是如此彻底地改变，以致在1924年的完成稿中辨认不出1918年的计划。究竟是西贝柳斯把他的原计划弃而不用，另起炉灶，还是最终成果是通过漫长而痛苦的演变过程而得来，我们也许永远无从得知。交响曲不仅从三个乐章缩成一个，而且它的曲式和主题的相互关系是如此创新立异，以致西贝柳斯对于是否把它称之为交响曲而迟疑不决。

西贝柳斯对他的传记作者卡尔·艾克曼说：“我在日记中写着：1924年3月2日夜我完成了交响幻想曲——我最初就是想这样称呼我的单乐章第七交响曲的”。

西贝柳斯不仅考虑把它叫做交响幻想曲，过了几天，1924年3月24日，他在斯德哥尔摩指挥首演时用的也是这个名称。那年年底签署出版合同时，仍然是题作交响幻想曲作品第105号。但是1925年出版时，作品第105号又变成了一部交响曲。

浪漫主义的“有机”统一的理想，表现为一个主题从另一个主题中成长出来，（直到作品的全部乐思都和一个主题胚胎发生关系）它对于单乐章曲式是适用的。浪漫派喜欢用巧妙的过渡来使得大曲式中的细小划分隐尔不露，这种做法也适用于单一乐章形式。因此，单乐章交响乐，正如单乐章奏鸣曲一样，对于浪漫主义时期的作曲家，有着特殊的吸引力，这是不足为奇的。在西贝柳斯的第七交响曲中，这些倾向达到了顶峰。

哪怕是最漫不经心的听众也会听出所有的专业分析家似乎都同意的这一点：这部作品的风格是交响性的，它包含其性质为戏剧性第一乐章的几个篇幅较长的段落，一个谐谑曲和一个高潮性的末乐章。某些评论家提出怀疑，第七究竟是否一部“真正的”交响曲，如果是的话，把它分为“乐章”的内在界线又在何处，这些人实际上是在赞扬作为晚期浪漫主义交响乐作者的西贝柳斯。

可以说，这一交响曲的全部主题出于一个由两个邻音组成的主题胚胎：一个在中间音之上，一个在中间音之下。但是如果我们一开始先看看两三个具有明显个性轮廓的完整主题，也许更有好处。第一个这样的主题在六小节引子之后就可听到，它是西贝柳斯典型的用木管乐器交织而成的音型，有长笛、大管，还有单簧管与之应答：

例 174



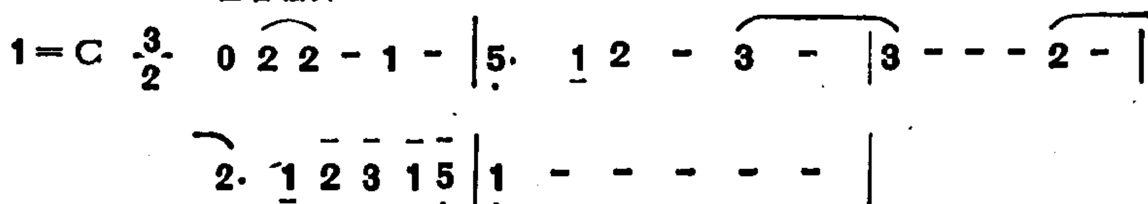
长笛

1＝C $\frac{3}{2}$ 2· | 2 - 2123 6567 176 6 | 6·

第二主题和第一主题有关，然而形成有力的对比，它由独奏长号吹出，是呈示部的第一个大高潮之冠。

例 175

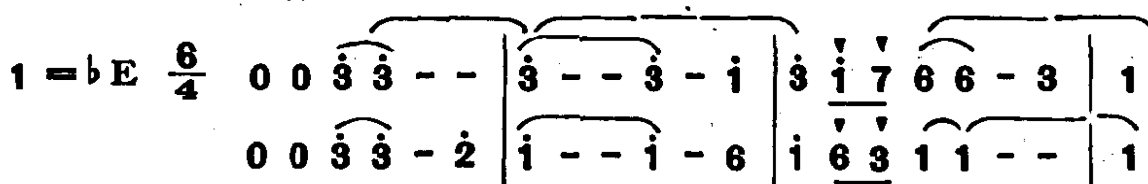




交响曲的中间部分是Allegro molto moderato，两端有两个谐谑曲部分，主要由下面这一刚毅有力的号声般的主题统治着：

例 176





结束部分作为传统的再现部是过于简短了，它仅仅再现开始时的长号主题，随着下行一步上行半步的主题胚胎威武有力的陈述而告一段落，整部交响曲也可以说是由此胚胎发展而成。

第七交响曲需用长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、大号二、圆号四、小号三、长号三、定音鼓和传统的弦乐组。

汪启璋译

贝德里赫·斯美塔那
(Bedrich Smetana)

1824年3月2日生于波希米亚的利托米什尔（现为捷克斯洛伐克的利托米斯尔），1884年5月12日卒于布拉格

莫尔道
(The Moldau)

《莫尔道》（它的正式捷克名称是《沃尔塔瓦》）堪称音乐民族主义的作品中空前富有诱惑力的一部，当然，诱惑力是就其褒义而言。它是一个天赋极高的民族的特殊历史时期的产品，也是那位被通称为“捷克音乐之父”的个人才华的结晶。它创作于十九世纪席卷欧洲的伟大的革命民族主义的浪潮处于顶峰之际，这一浪潮作为解放艺术和解放智慧的力量影响了捷克人民。

虽然斯美塔那确实是现代捷克音乐之父，但他远非第一位伟大的捷克音乐家。人们常常指出，莫扎特在布拉格的胜利可能推动了十八世纪末的一整批捷克作曲家。就事论事，此话千真万确，但是捷克人民的特殊音乐天赋可追溯至没有任何记录可循的远古。

自中世纪以来，一批又一批捷克艺术家们（常被人们称为波希米亚人）远离祖国去丰富远远近近的其他民族的音乐生活，有时永久流落他乡，这是捷克民族的光荣，也是他们的悲剧。早在

十四世纪，波希米亚流浪的游吟诗人、波希米亚小提琴家、长笛家在那片后来成为德国和法国的土地上已享有盛名。虽然现存的最古老的捷克音乐是声乐曲（波希米亚皇帝加冕典礼上所唱的著名的《主啊，请您赦罪》歌已被证明有千年的历史），捷克人似乎向来擅长于器乐。莫扎特对于他们的高超技艺是如何高度赞赏，这在《布拉格交响曲》中他为木管大师所写的声部中就可看出，当然，在专为布拉格写的《唐·乔凡尼》中也不难看到。

莫扎特在布拉格所获得的成功是由几代捷克作曲家在国内国外铺垫而成的。直到二十世纪中期以来，捷克音乐学者及表演艺术家才形成一支富有成效的队伍，使他们的古老音乐的令人难以置信的财富引起全世界的注意。

因此斯美塔那可以依据至少追溯到五百年前的传统来创作。1848—1849年一连串多米诺骨牌式的革命席卷欧洲，激发了捷克政治家、学者、艺术家暂时没有得到成功的反抗，那时，斯美塔那只有二十四岁。

斯美塔那和那时的自由民主革命人士关系密切打成一片，他创作了一些爱国歌曲，据说在布拉格街头阻击时曾唱过。革命失败后，斯美塔那寻求职业变得困难重重，虽然有弗朗茨·李斯特这样有身份的人提供的热情赞誉和实际帮助。因此当瑞典哥德堡的爱乐协会邀请他担任乐队的音乐指导时，他接受了，然而心情沉重，因为这意味着要暂时离开热爱的祖国。甚至在他尚未离开之前，斯美塔那在给朋友的信中已流露出思乡之情。

1860年维也纳的哈布斯堡王朝终于给波希米亚省一定程度的文化自主权，甚至政治自治权。这时在波希米亚展开了一个强烈

的运动，要求在布拉格创建一所“民族”歌剧院。斯美塔那决定，不管会发生什么情况，现在他的位置应该在布拉格。他辞退了他在哥德堡的指挥职务，于1861年回到布拉格，不久他就被广泛公认为波希米亚艺术的爱国主义运动的领袖。

1863至1866年斯美塔那创作歌剧《被出卖的新嫁娘》，它先在波希米亚人中，接着在捷克斯洛伐克全民族中成为古老文化及其传统的一个现代标志。自1874年至1875年初他以很快的速度接连创作了套曲《我的祖国》中的头三篇音诗，这是他的交响事业的顶峰。《莫尔道》的总谱于1874年11月18日在布拉格完成。1876年4月4日在布拉格由阿道夫·切克指挥波希米亚省皇家剧院合唱及乐队人员辅助协会的乐队首演。

这是一次欢欣鼓舞的胜利，对于斯美塔那尤其如此，他的日益加剧的耳聋症折磨着他，当他从事创作这部使他的同胞把他深深铭记在心的乐曲时，已经完全失聪。就像贝多芬在第九交响曲首演时那样，斯美塔那在首演时也到场，但是乐曲中的一个音也没有听见。

《莫尔道》是一首描写捷克乡村之美的长诗。斯美塔那把乐谱送给出版商时，把他想像中的内容写了一份概括提纲：

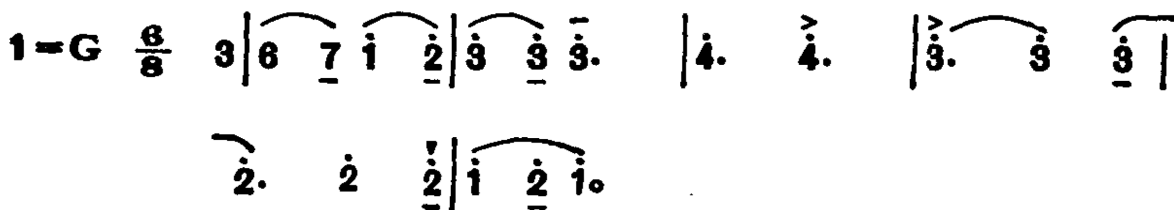
“波希米亚森林的浓阴深处，两股泉流喷涌而出，一股温暖而滔滔不绝，另一股凉爽而平静。它们欢快地流经满是山石沙砾的河床，起伏波动，在晨曦的光芒下合而为一，光彩夺目。森林中的潺潺小溪奔腾向前，成了沃尔塔瓦（莫尔道）河。它流经波希米亚的山谷，汇成强大的洪流，它穿过参天的森林，从那里传来欢乐的狩猎声，猎人的号角声越来越近。

“它又迂回流过绿草如茵的牧场和低地，那里正在举行婚礼宴会，人们唱歌又跳舞。夜间，在灿烂的水波中，林中仙女和水中精灵在寻欢作乐，水中映出许多座炮垒和古堡，它们是过去的骑士的光辉时代的见证，是不再重返的日子的尚武的光荣。在圣约翰湍滩处水流加速，蜿蜒穿过大瀑布，为泡沫四溅的急流开辟道路，穿过幽谷深渊进入广阔的河床，然后它庄严平静地徐徐流向布拉格，受到历史悠久的维谢赫拉德的欢迎后消失在诗人的视野之外的远方。”

为了使指挥和研究这首乐曲的音乐爱好者有所依循，斯美塔那非常精确地指出他的音诗八个部分的主题。首先是一条长笛奏出的无伴奏的旋律，描绘沃尔塔瓦的源泉。这是那条凉爽的小溪。冷淡的长笛声中不久就加入了较温暖的单簧管旋律，它以微细的波纹起伏前进，当然是在描摹沃尔塔瓦的另一源泉——温暖的小溪。以上所举只不过是浩繁的细节之一，全部列举毫无意义，只能说明斯美塔那的文笔熟练、情真意深。然后我们听到描写莫尔道河本身的令人难忘的流动向前的旋律：

例 177





捷克人民一直那么喜欢这一莫尔道旋律，这是易于理解的；它现

在甚至已成为一首以古老的捷克押韵谚语(Kočka leze dirou)为歌词的民歌了（谚语的大意是“猫从小洞里爬出爬进，狗从窗户中跳出跳进”）。然而非常奇怪的是，这一动听的旋律，集中了如此强烈的捷克感情，却源自一首瑞典民歌《啊！美丽的祖国》，它赞扬瑞典位于哥德堡之北的韦姆兰省的美丽景色。（旋律取自1816年出版的瑞典民歌集，这是瑞典剧作家哥德堡的F.A.达赫尔格伦于1846年上演的民间戏剧中最受欢迎的节目。斯美塔那自1856至1861年居住在哥德堡期间与达赫尔格伦相识。斯美塔那采用瑞典旋律，无论是有意还是无意〔这个可能性更大些〕，对于他这部杰作的美妙或意义都决无损害。但是它可以提醒我们对于音乐的民族风格的民歌来源不要赋以过于神秘的意义。）然后莫尔道河穿过一座森林，我们听到习惯上总是令人想起狩猎场面的响亮的圆号声和小号齐鸣。

随着狩猎的回声的消失，我们听到一首欢快的民间舞曲，斯美塔那想用它来描绘农村的婚礼。欢庆的节奏又向远处隐去，夜幕降临，河岸周围神秘宁静，加弱音器的弦乐器中飘渺的高音使人连想到月光粼粼。长笛和单簧管交织而成的曲调偶尔被竖琴中的泼水声打断，表现出斯美塔那所说的“水中精灵的舞蹈”。

旋律向前流动，整个乐队奏出的音量越来越强，象征着莫尔道河现在更为宽广。突然乐队中的洪流被更为参差不匀的节奏绊了一下，这是来到了“圣约翰湍滩”。在这些斯美塔那所熟悉的湍滩处，宽宽的河水被迫在狭窄的岩壁河岸之间流动，莫尔道旋律本身也变得汹涌狂暴，乐句短小，被切成一段段，和声倾刻间

也更为紧张．河流穿过峡谷后，重又胜利地加宽，流近布拉格城，富于英雄传奇的维谢赫拉德堡垒正从山上俯瞰．乐队奏出斯美塔那这一套曲的前一首交响诗中的主题，令人忆及捷克历史上的英雄事迹．从这里起河水浩瀚地经过这一伟大的城市，从诗人的视野中消失。

《莫尔道》的总谱要求短笛、长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、长号三、大号、竖琴、定音鼓、大鼓、钹、三角铁、传统的弦乐器。

被出卖的新嫁娘序曲

(Overture to the Bartered Bride)

十九世纪和二十世纪初席卷欧洲的革命民族主义的伟大浪潮作为一股巨大的解放力和催化剂冲击了捷克人民。在它的丰硕的艺术成果中，有斯美塔纳的爱国主义的音诗（最流行的是《莫尔道》）和包括《被出卖的新嫁娘》在内的九部歌剧。

斯美塔那经常被认为是捷克民族主义音乐之父．1848—1849年爱国主义解放革命运动象燎原之火点燃着欧洲，煽起捷克的爱国者在本土进行了一场未能成功的革命，促使斯美塔那走上了民族主义作曲家的道路，那时他只有二十四岁．自1863至1866年斯美塔那创作了他的第二部歌剧《被出卖的新嫁娘》，它是一出描绘捷克农民生活的、朴实无华的喜剧，其风格深受捷克民间音乐影响．歌剧的译名虽已约定俗成，但並不很确切，按照捷克文的直译应为《被出卖的未婚妻》。

对于捷克听众来说，《被出卖的新嫁娘》其意义远远超出一部歌剧，它几乎已成为捷克民族自身的标志。可喜的是《被出卖的新嫁娘》以它新颖的旋律、辉煌的乐队效果和活泼的气质强烈感染了甚至非捷克的听众。

序曲的音乐主要取自第二幕的生动的终场，这时小镇居民正在为签订条约作证，男主角在条约中故意造成一个假象，仿佛他在出售他对自己未婚妻的权利。序曲以整个乐队奏出的辉煌华丽的段落开始，接着是单由第二小提琴极为精致地奏出的一个生气勃勃的谐谑曲般的音型。紧接着，先是第一小提琴，后是低音弦乐器参加了进来，构成一个激动人心的高潮，在它的顶峰上可以听到一个切分的舞曲音型，它是序曲的另一个重要主题。舞曲主题和谐谑曲般的音型都得到相当的发展。序曲开始时的华丽乐段不断重新出现，全曲并以此为结束。

《被出卖的新嫁娘》序曲需用短笛、长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、长号三、定音鼓和传统的弦乐器。

汪启璋译

卡尔海因茨·施托克豪森

(Karlheinz Stockhausen)

1929年8月22日生于科隆附近的默德拉特

颂　歌

(Hymnen)

卡尔海因茨·施托克豪森是二十世纪后半叶引起争论最多，同时也是最有影响的作曲家之一，尤其是在中欧。他的事业青云直上，特别是1958年他访问了美国和加拿大之后，无论在东京，还是在华沙、伦敦或纽约，他都成了一位具有超凡魅力的人物。就在这几年，施托克豪森也是欧洲音乐新思想的主要宣传者和根本来源之一。他对技巧程序（从威柏恩之后的全然序列主义到最最复杂的用电子操纵音乐、语言和噪声）重要价值的崇敬就如同相信救世主一般，但他也同样神秘地相信音乐对于人类的新生具有伦理的和社会政治力量，两种信仰之间似乎得以均衡。

《颂歌》（在这里这名称意味着国歌）的初稿是由西德科隆广播电台约稿而写的，于1967年11月30日在该台首演，演奏者为钢琴家阿洛伊斯·康塔尔斯基，小提琴家约翰内斯·弗里奇，打击乐器演奏者罗尔夫·格尔哈尔及大卫·约翰逊，哈拉德·博耶操纵电子乐器，作曲者负责监听调节，技术助理是大卫·约翰逊和

维尔纳·朔尔茨．随后纽约爱乐乐团约请施托克豪森写一首新作品时，作曲家以《颂歌》的第三区（全曲共分四"区"）的管弦乐队稿作为答件．1971年2月25日施托克豪森指挥並监听管理《颂歌》的美国首演，包括爱乐乐队演奏的第三区的世界首演在内。施托克豪森为这一场合写了以下的说明：

"我是一个艺术家，就像俗话所说的，我已'成功了'。据说我是属于既定权力机构的，因此我的位置是在右翼。多么愚蠢！当我还在幼年牙牙学语时，我的母亲从家中被抓走並被处死，罪名是她在战时消费过多的食物．我的父亲在军队服役六年后，'光荣牺牲'。我是个儿童时，遭到各式各样陌生人的殴打，十六岁时我在前线野地医院中每天亲眼目睹无人性的残酷行为，成千上万的人带着可怕的创伤、烧伤、残缺不全的肢体悲惨地离开人间．我看到和我同龄的孩子们、老年人、普通百姓、所谓的开小差的人吊在电话线上。许多年我畏缩在防空洞中，吸着那被夷为平地的城市中的三万具、四万具、五万具尸体散发出来的恶臭。五年多的时间我做过普通劳动者、工人、偷马铃薯、扒煤的小偷，后来我晚上当酒吧间钢琴手，供黑市商人和占领军作乐消遣。自从这'伟大的'战争以来，我观察着那令人反感的重建家园和对于'经济奇迹'的迫切渴求，那伟大的忘却，对原子弹的恐惧，驱逐、折磨，其他国家中局部战争的压迫。这一切对于我都不意味着什么吗？反对这一切我是无能为力的吗？成功了吗？既定权力机构？在何处？

"有一天我在报上读到关于越南惨状的报导．我还应该去美国为美国人演奏音乐吗？如果我取消了音乐会，会有什么好处

吗？

"我的作品《颂歌》，是一切种族、一切宗教、一切国家联结一致的另一种方案：它会不会象许多德国报纸冷嘲热讽的那样，被看作一个愚蠢而幼稚的乌托邦，因而被人们弃在一边呢？

"例如，我在第三区的新的管弦乐队稿中把美国国歌与其他所有国家的国歌结合起来，努力使之成为不仅仅是一个简陋的大杂烩，而是要促成一个统一体，在这统一体中由于相互敌对的力量得到调解，憎恨消失了；我这样做，有人会确实认为我玩世不恭，对世界已不抱幻想而正在开个'小小的玩笑'吗？一个作曲家的创作不仅反映今天的人类世界，还提供对于更美好的世界的憧憬想像，在那样的世界中，在声音、片段、现成的东西的领域中的各项规划变得可以和谐共存，並一起发展，去实现一个联合世界这一神圣的使命——一个作曲家除此之外还能再作些什么呢？如果能从《颂歌》中捕捉到哪怕是一丝启发，理解我所献身的事业，这部作品也就有它的意义了。我並不幻想各类战争以及随之而来的种种苦难会在明天停止。相反地，我看到我们面前还有可怕的考验。我完全理解人类从下意识到有意识，我们从冬眠状态的动物转化为确确实实懂得为什么要活着，需要何种未来的有知识的生物这一发展过程是无穷缓慢的。

"但是我要人们知道我的音乐是和这一发展直接有关的。我想把它作为一种净化手段、请每个人思考一下他能做点什么，比我做得更好些，或更明确些。让每个人自己决定，他是否也寻求'国歌'（这是不同国家的音乐标志）的联合，他是否也有超国家的宇宙性概念，他是否能促进这些概念的实现。

“美国——这一避难者、流放者的国土，这一大熔炉：这首乐曲是按照你的尺寸为你而写的。如果你象这首曲子所预言地那样生活，如果你愿做出好的榜样……你会成为全世界的典范。

“几年前我设想了一个计划，想创作一部熔电子乐器、人声和乐器演奏于一炉的大型作品，其中应用各国的国歌。1966年我在科隆广播电台（西德广播电台）的电子音乐实验室中开始创作。1967年12月长约113分钟的四个《区》完成了。

“Ⅰ、每“区”都以某几首国歌作为中心，其他许多国歌都以其有特点的开始乐句与中心发生关系。第一区有两个中心：《国际歌》和《马赛曲》。它们从国际短波广播的嘈杂含混声中呈现，形式渐渐变得严竣而有强烈的方向性。

“Ⅱ、第一区并入第二区中。过渡段是尖锐的“洪水声”，在《马赛曲》的开头，它从一个低沉的失真的音开始，嘶嘶作响，一直向上，随后在整个第一区上盘旋。现在它长时间地孤零零地立在那里，然后被九个声柱（第二区以之开始）分割，並向下俯冲，听得出是人声鼎沸，然后变成禽鸟的鸣叫——沼泽地的鸭子的呷呷声——然后又是呼叫，最后是以慢八倍的速度深沉阴暗地回忆《马赛曲》。

“第二区又有四个中心：联邦德国的国歌和一个个人的中心（反映另一个来自德国的过去的“国歌”），它突然中断，显示出制作整首乐曲的过程：这一中断自发地录下了实验室工作中的一段谈话，在谈话中现在完成时、过去时、过去完成时变得同时进行的（最后一句话是：‘我们甚至还可以加深一度……’）

“Ⅲ、应纽约爱乐乐团之约，我把从第二区的中间部分直到

第三区末尾的这一部分写成了管弦乐队和电子音乐结合起来的一稿，把它称之为《带管弦乐队的颂歌第三区》。（我希望，这样一来，那些在所谓的‘交响音乐会’上会面的人也能够演奏它、听到它。）

“《带管弦乐队的颂歌第三区》在第二区的实验室中的谈话之后。一开始，混杂在一起的一组非洲国歌与俄罗斯国歌的开端部分交替出现。在第二区和第三区之间我为管弦乐队单独写了一个俄罗斯式的过渡段。

“第三区有三个中心。开始时仅仅是俄罗斯国歌的缓慢的延续，它是唯一专由电子音响制成的一段，而且具有迄今为止我所创作的乐曲中最宏伟的和声幅度和节奏幅度。随后的美国国歌是第二中心，通过疾飞而过的大杂烩和多元混合物，它和所有其他国歌产生色彩缤纷的关系。最后的短播声‘几秒钟内渡过大洋’，汇入意气风发的西班牙国歌中心。第三区长约二十四分种。

“Ⅳ、第四区有着双重中心：瑞士国歌和一个属于在和谐地区由多种人管辖的、乌托邦式的颂歌领土的国歌，后者是国歌中最长的也是最深刻动人的。它在瑞士国歌的结束和弦上形成，这个和弦成了轻轻搏动着的持续低音，在它之上集中着巨大的板块、平面和道路，在它们的缝隙中反响着大声喊出来的许多名字的回声。第四区长约三十二分半钟。

“《颂歌》（供广播、电视、歌剧、芭蕾舞剧、录制唱片、音乐会、教堂、户外用）创作得可以适用于形形色色的电影剧本、歌剧和芭蕾舞剧台本。特性部分的次序安排和时间总长是变化不一的。〔个别的〕‘区’可以延长、增添或删去，这决定于

剧情的要求。这部作品还有个音乐会版本，由录音带和六位独奏者演奏。

"国歌是可以想像得出的最广为人们所知的音乐。每个人都知道自己本国的国歌，或许也知道几首别国的，至少是它们的开头。

"一个人在作品中把熟悉的音乐和不熟悉的新音乐结合为一体时，他能特别清楚地听到那是如何结合的：一成不变，多多少少有些变化，多多少少移了调，转了调等等。自己心中越是明白这个什么，听众就越是注意这个'如何'。

"当然，国歌并非仅仅是国歌，它们'被装上'时代和历史，'装上'过去、现在和未来。它们强调各国人民在某一时期的主观性，在那个时期一致性被误认为是普遍性，简直是司空见惯的。人们必须清楚地区分主观性和一方面来自主观的音乐对象的影响，以及另一方面来自个人的孤独离群的影响。《颂歌》这部作品并非大杂烩。

"在各式各样的国歌之间，以及在这些国歌和我们尚未起名字的新的抽象声音形状之间已经建立起多方面的内在关系。

"《颂歌》中应用了大量的相互调整的作曲过程。例如，一首国歌的节奏用另一首的和声来加以调整；其结果又用第三首国歌的力度层来加以调整；这一结果又由精选的电子声音的音色安排和旋律轮廓来加以调整，最后，这一结果还要加上特殊的空间运动。有时国歌中的一些部分可以用未加过工的、几乎毫未调整的形式进入电子声音的环境中去，有时则调整得令人几乎无从辨认。这两个极端之间还有许多层次，可辨认的程度也是各式各样的。

"除国歌外，也应用了其他'现成的东西'：言语的一鳞半

爪、人群的声音、录下来的对话、短波无线电收音机中的声音、公共事件、示威游行、轮船命名仪式、一爿中国商店、外交接待的录音，等等、等等。

“这一作品在时间、力度、和声、音色、空间运动、总长和开放性方面，其幅度之大是在创作的过程中从素材的普遍特性，以及我本人接触这一规划——表面上似乎毫无关系的新旧现象的联合与结合——时所体验到的广阔与开放性中产生的。

卡尔海因茨·施托克豪森”

对 位

（Kontra-Punkte）

施托克豪森的《对位》是作曲家称之为他的成熟音乐思想的代表作中最早的一首。它于1952年写成，供十件乐器（小提琴、大提琴、长笛、单簧管、低音单簧管、大管、小号、长号、竖琴、钢琴）组成的室内乐队用。1953年5月26日由科隆广播交响乐团的成员在科隆新音乐节上首演，指挥是赫尔曼·舍尔申。

1956年，施托克豪森为《对位》的广播而写了以下的一般性介绍：《关于我的音乐》。

“我的探索和努力的始终不渝的目标是变换的力量——它在时间中，即在音乐中的进行方式；因此要舍弃重复、变动、发展、对比。实际上是舍弃一切需要‘成形’的东西——要加以重复、变动、发展和对比的主题、动机和对象；要加以割裂、重新安排、增添、减少，要用转调、移调、转位或逆行来呈示的主题、动机和对象。当我最早开始用‘点描主义’创作时，我摒弃

了所有这些。我们自己的世界——我们自己的语言——我们自己的语法，没有什么新东西……！但接着是什么呢？对我来说，接着产生的是《对位》：它是一系列变形和更新，既有深深隐藏在内的，也有极其明显外露的——直至望不见尽头。同样的东西决不会听到两遍。然而人们很清楚地感到这里从未摒弃一种不变的、完全同性质的连贯性。在比例之间存在着一种隐伏的凝聚力和关连性：这是结构。并不是相似的形状以改变着的模样出现。相反地是不同的形状以永恒不变的、无往而不在的模样出现。”

“隐伏的凝聚力”指作曲者精密计算的技巧结构。作曲家在另一处以下面较为具体的语言来说明这部几乎是“全部序列化”的作品：

“我的《对位》出于这样一种想法：在一个声音繁多的世界中，个别声音之间的冲突以及时间关系上的矛盾应该用一种方式来解决，就是要创造出一个只有同质而不变的东西才能被领悟的情景。这首作品只有一个乐章。应用了六个不同的‘音色’组：长笛和大管，单簧管和低音单簧管，小号和长号，钢琴，竖琴，小提琴和大提琴（三对吹奏法不同的管乐器，三类不同的弦乐器：敲击、拨弦、弓弦）。这些不同的音色消失在一种之中：钢琴上的击弦声。其他乐器按以下顺序一一退出：小号、长号、大管、小提琴、低音单簧管、竖琴、单簧管、大提琴和长笛。有六种不同的强度（从*ppp*到*sfz*），它们一个接着一个减弱到*pp*。极长音和极短音之间的差异是避免的，只剩下密切相关的中等时值的音（十六分音符、十六分音符三连音、附点十六分音符、十六分音符五连音等等）。通过纵的声音关系和横的声音关系的对置，

获得了一个同性质的两声部对应。这些外在的对应清晰可辨。听众遵循这些线索，以他的音乐趣味为指导，就可以确定我是否为这一作品基础的深奥结构素材找到了正确的关系和必要的敏感度。”

1972年12月和1973年1月纽约爱乐乐团演出《对位》时作曲家提供了下面一些关于他受教育及他的事业的主要情况：

自1947至1951年施托克豪森同时在科隆市立高等音乐学校和科隆大学学习（德国文学、语言学、哲学、音乐学）。1952年在巴黎从奥利维埃·梅西安学习节奏和美学。同时是巴黎法国〔国家〕广播电台“具体音乐”小组的成员，他在那里得以从事实验并获得他第一首用电子产生的正弦波创造的乐曲，他称之为“声音频谱”合成音乐。

自1953年起，他是科隆的西德广播电台电子音乐实验室的正式成员。1963年起他负责这个实验室。1954至1956年他还与波恩大学的维尔纳·迈埃尔——埃普勒教授进行语音和通讯研究。1958年第一次访问美国和加拿大，举行三十场讲座音乐会。从那年起，他以指挥、音乐诠释者和讲学者（往往与精选的独奏家小组合作）的身份每年在许多国家内巡回访问。1965年他是费城宾夕法尼亚大学的特邀作曲教授。1966--67他是加利福尼亚大学戴维斯分校的特邀作曲教授。同时，自1953年以后，他是达姆施塔特的国际假日新音乐班的常任教授。在1970年的大阪世界博览会上，在德国馆的球形大厅中，他监督并指导183场他的作品音乐会，听众总数约一百万人。

汪启璋译

理查德·施特劳斯

(Richard Strauss)

1864年6月11日生于慕尼黑，1949年9月8日卒于加米施·帕滕基兴

音诗，唐璜 Op.20

(根据尼古拉·莱瑙的诗写成)，

(Don Juan)

施特劳斯对瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》十分热爱，这种感情激励他去创作了这首爆炸性乐曲，动笔时他年仅二十四岁，二十五岁时完成。

其他许多醉心于瓦格纳的作曲家变成了浮夸的、华而不实的模仿者。施特劳斯也迷恋瓦格纳，但是他成长为他本人。《唐璜》是第一首这样的作品，它显示出施特劳斯并非瓦格纳主义的作曲家，而是具有他自己的新的音乐敏感性的完美的大师：在他的相当突如其来的和声变化，跳动极大的旋律，美奂美伦的配器技巧以及上百种甚至那位拜罗伊特的老魔术家也梦想不到的令人目眩的手法中表现出来的，是一种更为神经质的感情与思考的类型。在曲式方面，施特劳斯在单乐章"音诗"这一浪漫主义运动的富于特性的产物中也是一位最伟大的大师。

施特劳斯的成长速度以及他对声誉的自然追求是亲者忧仇者妒的根源。远在纽约的听众听到他们的爱乐乐团由如此一位受人

敬重的指挥特奥道尔·托玛斯指挥演出施特劳斯的「小调交响曲时(1884年12月13日),他才二十岁。十个月后,他接受了第一个重要的职务,在迈宁根任汉斯·冯·比洛的乐队的助理指挥,这是施特劳斯一生事业中的一个重大的转折点。在比洛乐队的小提琴演奏员中有一位德国诗人、作曲家和作家,亚历山大·冯·里特尔。正是这个里特尔把施特劳斯的保守派父亲禁止他接触的那种革命的"现代"音乐教给了他。施特劳斯日后回忆道,里特尔的影响"像一阵狂风,他促使我遵循柏辽兹、李斯特和瓦格纳的榜样,发展音乐的表情的、诗意的方面"。

使这位二十四岁的作曲家彻底转向瓦格纳的是《特里斯坦》(1888年5月在博洛尼亚的一次意大利演出)。翌年他申请拜罗伊特音乐节剧院的指导的职位,那里正在准备上演《特里斯坦》。在《特里斯坦》的上演间隙中,《唐璜》诞生了。

传奇式人物唐璜(和浮士德一样)是十六世纪民间传说的产物。有关一个所有女人都无法抗拒的男人的主题总是吸引他的可能受害者的,也吸引那些想像自己是故事中的主角的男人。雪耻报仇的石客维护了道德尊严,石头雕象前来赴宴,把唐璜拖到了地狱中。

但是施特劳斯的《唐璜》是根据这一传说的一个十九世纪的浪漫主义版本,奥地利诗人尼古拉·莱瑙的戏剧长诗《唐璜》(1844)而写成的。莱瑙的主角並非仅仅是贵族纨绔子弟。他的长长一串的爱情俘虏的名单说明他在找寻一个足以代表女性的理想的女人,他的渴望是:"既然不能一个个地占有所有的女人,就要在一个女人身上享受到所有的女人。"这个唐璜是个梦想家和哲学

家，也是一个被狂暴的青春情欲所驱使的人，他对于一个个受害者的背信弃义代表他在对理想的不停顿的、不由自主的追求中接二连三的失望。

莱瑙用一些比较史诗性的而不是戏剧性的、联结得很松散的段落来描绘唐璜的爱情俘虏：玛丽亚、克拉拉、安娜、伊萨贝拉。没有一个拒绝他。然而唐璜对每次的胜利都感到空虚，他感到的不是满足而是厌腻。随着年月的流逝，他的心中充满着幻想破灭，厌倦、轻蔑，最后甚至嫌恶。促使他毁灭的正是这些，而不是石头客人和地狱之火。莱瑙说："这种嫌恶就是附在他身上的魔鬼"。但是这位唐璜毫不悔恨：

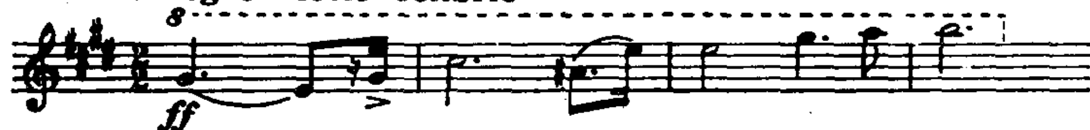
"驱我向前的风暴公正无比，
它勃然发作、一掠而过，现在宁静安息。
一切愿望、一切理想均已逝去。
我所蔑视的顶峰发出闪电，
也许是它扼杀了我的爱情之力。
我的世界成为黑夜笼罩的荒芜之地；
莫非不是它；火焰已成灰烬，
炉膛漆黑而且冷如冰雪。

在最后决斗中唐璜占了上风；胜利在他手中。然而他故意放下了他的防护板，迎来那致命的一刺，因为胜利，甚至连生命本身都已失去了吸引力。莱瑙的长诗中的片段印在施特劳斯的总谱的开端。

这首音诗的结构与传统的第一乐章奏鸣曲快板形式极其相似。在最初的装饰性乐段之后，音诗的第一个重要主题告诉我们这位先生已鲁莽地登上他的历险征途：

例 178

Allegro molto conbrio



8va

1＝E $\frac{2}{2}$ 3 - - 1 03 | 6 - - #4· i | i - 3· 4 | 5 - -

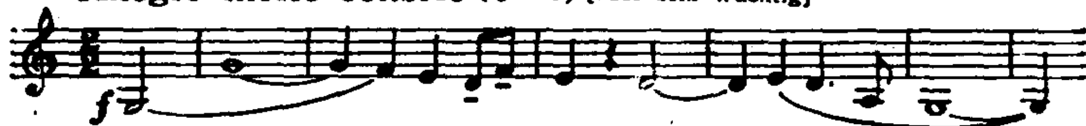
这个主题我们将一次又一次地听到；每次重新出现都仿佛代表一个新的情节。随后是几段爱情的音乐，各段都描绘了唐璜所希望的理想情人的性格。

在这些段落之间我们听到独奏小提琴柔和而出神入化的声音，甜美地、推心置腹地、然而带有一定的贵族式的克制寡言。随着提琴声部向巨大的抒情高潮的飞翔，它变得越来越亲切。

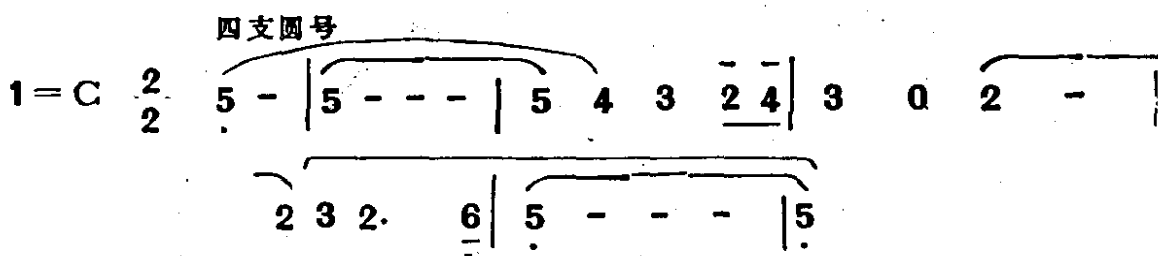
但是那新的狂喜短暂即逝。那位唐璜已经又出发，重新去探求，这时我们又听到了他的第一主题。这一次他该找到目标了吧？双簧管在弦乐器和圆号的轻柔的细语声之上唱出一曲忘怀和幸福之歌。但是乐队再次振奋起来，梦境烟消云散。然后穿过弦乐器高音区的华丽的碎弓闪现出一个在音乐中几乎无与伦比的宏伟和武士般自豪的主题。这一新主题先由全部四个圆号同音齐奏，它比任何其他主题都更能描绘出施特劳斯的唐璜本质上的高贵：

例 179

Allegro molto conbrio (♩＝84) [aber sehr wuchtig]



4 Horns molto espressivo e marcato



在这主题中甚至有一丝嘲讽之感，仿佛此时唐璜对于他不由自主而做的一切以及他自己行将毁灭都超然度外。

但这并不妨碍同一主题被缩成一些嘲弄性的短乐句，例如，在钢板钟琴的光辉灿烂的音色中，也有轻佻无聊的时刻。1904年理查德·施特劳斯访问美国期间，有一次指挥波士顿交响乐团排练，演奏到一段轻佻的音乐时，他中断了排练，对演奏员说："先生们，我不得不承认，我并不希望这一段演奏得如此动听，那个〔女人〕只不过是个普通妓女！"

唐又一次踏上历险之途了。乐队临近一个极大的高潮，然后在进行中突然中止，寂静无声。这是个可怕的停顿。随着小号中一个不谐和音穿刺而过——剑的致死的一刺，音乐突然消失。没有哀伤的结束语，只是淡泊地承受人类一切探求的结果，然后是寂静。

《唐璜》的首演于1889年11月11日在魏玛的大公爵剧院举行，施特劳斯亲自指挥宫廷乐队，获得巨大的成功。美国的首演是在1891年10月30日，由波士顿交响乐队演奏，指挥是阿图尔·尼基什。

音响华丽的乐队所需的编制相对地来说是不大的：长笛三、短笛一、双簧管二、英国管、单簧管二、大管二、低音大管、圆号四、小号三、长号三、大号、定音鼓三、铃、钹、三角铁、竖琴

及通常的弦乐器。

唐吉诃德，Op. 35

根据一个骑士性格的主题而作的幻想变奏曲（引子、主题、变奏及终曲）

（Don Quixote [introduction, theme with variations and finale], fantastic variations on a theme of knightly character）

这位荒谬然而略有几分可爱的拉曼查的唐吉诃德似乎向来是脱离他的第一位作者而本身实际存活过。我们都知道，从历史事实来看，这位唐吉诃德是由米格尔·德·塞万提斯·萨维德拉在1605年初发动他那不大可能的事业的。塞万提斯的著作如此深受读者喜爱，以至几周后就出现了三种非法翻印的版本，不满六个月这位愁容满面的勇士已成了尽人皆知的人物。他激起了一代代的读者和创造性艺术家的想像力，从而不断得到发展。

塞万提斯首先是把他的唐吉诃德塑造成一个讽刺性人物，有时甚至是一个滑稽人物，一位拉曼查的老式的穷绅士。他把自己的全部时间都用来阅读在塞万提斯时代仍然很流行的骑士小说，日日夜夜幻想着关于勇敢的武士、凶恶的巨人、邪恶的魔法师、中了法术的公主的种种历险记；最后“由于废寝忘食地拚命读书，他的脑子干涸了，完全失去了判断力。”因此，“他陷入了这个世界上疯人才想得出的最为离奇的念头……他本人应该成为一个游侠，骑着马，披上甲胄走遍天涯海角去寻求冒险，亲身体验他所读到的，作出昔日武士所做的事迹……”直到这部小说
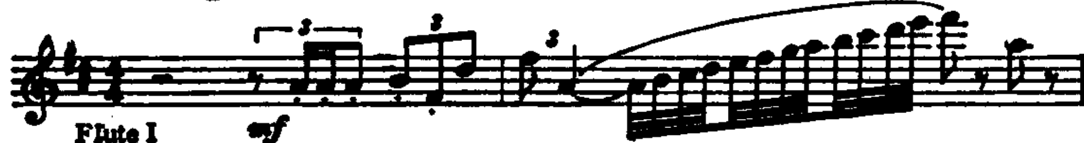
的相当后面，塞万提斯的唐吉诃德才引起人们的怜悯和喜爱。

我们今天所看到的唐吉诃德，不仅是塞万提斯所创造的，还有奥诺富·多米埃①和古斯塔夫·多雷②的十九世纪观点中的。对于许多人来说，理查德·施特劳斯音诗中独奏大提琴的声音代表着这位唐吉诃德。施特劳斯于1897年在他的故乡慕尼黑创作这首乐曲，这是在写好《查拉图斯特拉如是说》的下一年。1898年3月8日在科隆的居岑尼希音乐会③上首演，指挥是弗朗茨·维尔纳。

到1897年，施特劳斯已经发展了一种技巧之华丽无与伦比，灵活善变，描绘生动的管弦乐风格，这种风格时而使听众惊心动魄，时而又使他们眼花缭乱。但是他的惊人的乐队色彩主要是靠传统的色素来获得的：长笛二、短笛一、双簧管二、英国管一、降B调双簧管二、降E调单簧管一、低音单簧管、大管三、低音大管。圆号六、小号三、长号三、中音大号、低音大号、弦乐器、竖琴、定音鼓、大鼓、军鼓、铃鼓、钹、三角铁、小铃、吹风机（为第七变奏用）。

引子：乐曲以之开始的是一个勇武的跳腾着的主题，它和诱惑我们的主角的想像力的骑士书籍有关：

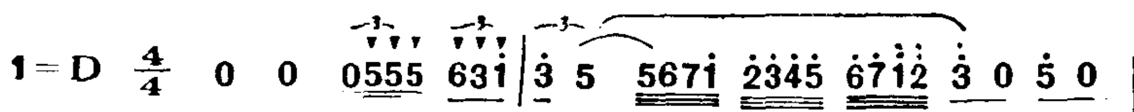
例 180



① 奥诺富·多米埃(Daumier, Honore, 1808—1879)法国画家，漫画作者。

② 古斯塔夫·多雷(Dore, Gustav, 1833—1883)法国画家、插图画家。

③ 居岑尼希(Gürzenich)为居住在科隆的名门贵族，建有剧院一所。1857年起在该剧院举行音乐会。二次大战时剧院被摧毁。战后已重建。

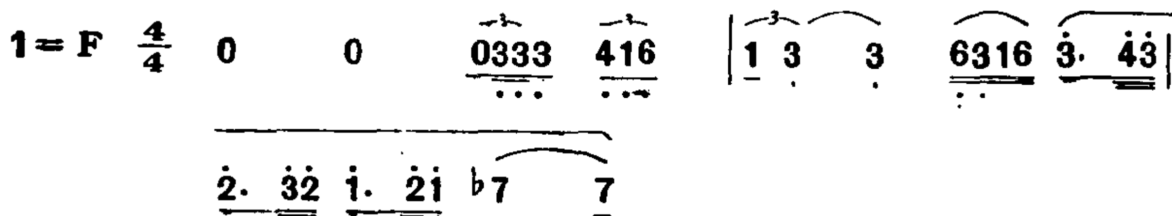


随着唐吉诃德的思维能力的日益衰退，主题开始彷徨，和声屡出差错。随后，独奏双簧管在动人的竖琴伴奏之上唱出一条相当腼腆然而高雅的旋律——唐吉诃德理想中的美貌贞洁的女人，漂亮的杜西妮娅。他的激情立即沸腾了。他幻想她受到威胁。他的铜管乐主题听上去英勇威武，只不过化为一系列脚步踉跄的不谐和和弦，清楚地表明他的精神状态。

主题：唐吉诃德现在把他本人看作骑士的体现，因此上面摘录的游侠主题变成了他自己的主题：

例 181





在所有的变奏中代表着他的那件乐器是独奏大提琴。

由低音单簧管和中音大管奏出的桑乔·潘查的蹒跚笨重的主题随着唐吉诃德上路。后来，在桑乔喋喋不休的时刻，将由独奏中提琴来体现他。

Ⅰ、第一变奏叙述风车上的历险。虽然桑乔激烈地警告他，唐吉诃德还是把风车看作巨人。当风车在风中吱吱嘎嘎地呻吟时，他

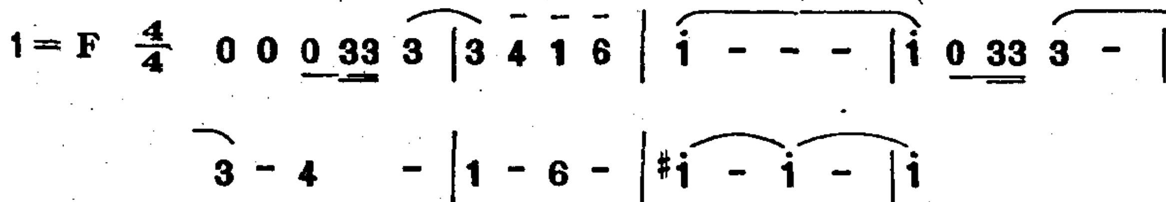
用长矛向风车的巨大的转翼冲刺过去。他被卷起，抛上高空，然后随着可怕的砰然一声猛跌到地上。

Ⅱ、第二变奏带来了另一威胁：由伟大的阿利凡法龙皇帝率领的、世界上所有国家组成的一支荒诞的大军。军队在飞扬的尘土中缓慢地走近，加弱音器的铜管乐器中的清晰的咩咩叫声作为伴奏。桑乔再次警告说这只不过是一群羊，但是唐吉诃德已经冲刺过去了。英勇的军号声和敌人的惊慌失措的咩咩声互相碰撞，如果不是那些牧童们“开始以拳头大小的石块来向他的秃头回敬”的话，我们的英雄就会胜利地查勘战场了。

Ⅲ、我们的骑士和桑乔讨论骑士的生活方式。喋喋不休的中提琴怀疑这种生活的意义。他的主人斥责桑乔的凡夫俗子的想法，并且以越来越激动的热情描绘自己的理想。骑士的主题再度出现重复这一看法。随着最后一次重复，主题结束在比往常高半个音的音符上，我们被神奇地提升到唐吉诃德的吉诃德式的梦幻境界中：

例 182





各种乐器闪烁发光，光芒遍及整个乐队。代表他的理想的旋律高贵地引吭高歌，它比任何语言都更清楚地告诉你这是真正的现实，

比肥胖的，爱抱怨的桑乔以及羊的世界要真实一千倍。光芒越来越亮，唐吉诃德的变了形的嗓音上升到一个狂欢的高潮。乡巴佬桑乔试图现实主义地提醒他，但是乐队中的一阵脾气发作使他沉默下来。

Ⅳ、远处传来悲伤的宗教颂歌，它告诉我们一队忏悔的朝山进香者正在走近。在唐吉诃德看来，他们是一群胡作非为的暴徒。他勇敢地向他们进攻，他们把他打得失去知觉，然后继续他们的进香之路。

Ⅴ、桑乔在熟睡，但是唐吉诃德在武器旁守夜。杜西妮娅的幻象出现了，饰以竖琴中的幻想性的滑奏。

Ⅵ、在寒冷的白天，三个粗俗的农村妇女走来。其中一个手执铃鼓，桑乔向他的主人指出这就是杜西妮娅。代表理想中的妇女的旋律变成了庸俗的、毫无风趣的小调。这位勇士明白了，魔法师使他的公主变了形，他发誓要报仇。

Ⅶ、唐吉诃德和他的仆人被蒙住双眼，他们接受劝告登上了一匹将带他们登上天空的木马。他们航行的风驰电掣的速度、令人头昏目眩的高度，以及外层空间的风的呼啸声由高音木管乐器和竖琴滑奏来表达。但是乐队低声部中持续的低D音使人联想到这两个人从来就没有离开过地面。

Ⅷ、唐吉诃德发现河边有只无桨的空船。他立即明白这是某个善意的神灵送来帮助他们的。当他们沿着河流歪歪斜斜地航行时，勇士的主题变成了船歌。船倾覆了，他们设法爬上岸，为他们奇迹般的死里逃生作了简单的感恩祷告，然后又继续去历险。

Ⅸ、两支大管以对位的方式在哀诉，它们代表两个班尼迪克

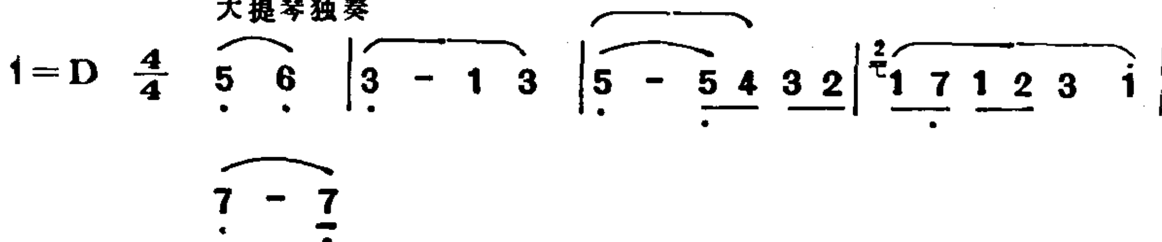
教派僧侣，唐吉诃德认为他们是邪恶的魔法师。这次骑士获胜了，那两位僧侣为他的战斗叫喊声吓得逃之夭夭。

X、为了要把唐吉诃德从他的傻念头中解救出来，拉曼查的一位善心的邻居化装成一个敌对的骑士，要唐与他决斗，条件是如果我们的英雄失败了，他就得回到家乡休息整整一年。决斗速战速决，他一败涂地。定音鼓中的凄凉的抽搐着的持续音就像受了伤的英雄的脚步声，在此背景上开始了回家去的进行曲。它上升为一首哀悼被打垮的理想和被粉碎的幻景的挽歌。唐吉诃德试图以牧童的田园生活的前景来安慰自己：田园乐句在木管乐器中回响着。但是他的脑子渐渐地清醒了。

终曲是唐吉词德向他的梦想以及他的生命告别，他的神智正常了，他的主题也不再突然变来变去而熔化为一个亲切的 带有宏伟气质的自然音旋律中。

例 183





但是唐吉诃德的精力已消耗殆尽。原主题的点点滴滴在乐队中掠过时，大提琴的声音变得越来越弱。然后它断断续续归于静止。最后的宁静的终止式就象一个会意的微笑。

英雄的一生，供大型乐队用的音诗Op.40
（Ein Heldenleben）

人们发现施特劳斯的最新一首音诗中的主角即他本人，而且毫不谦逊地标以《英雄的一生》这样一个名称时，指责他妄自尊大，而且这还只是他的罪名之一。但是施特劳斯不仅温文有礼，对于他的英雄主义或他的“英雄的一生”他向来不象那些严阵以待的评论家们那样认真对待。当这些评论者认为他们在音诗的标有《英雄的敌手》的一节中看到了自己的音乐画象时，当他们认出低音铜管乐器中以禁用的平行五度表现出的怪诞的喋喋不休的喧闹和沉闷的卖弄学问是在描绘他们时，他们使施特劳斯感到颇为恶意的高兴。

这份新的总谱于1898年成形，施特劳斯最初提到此曲是在7月25日的一封信中，当时他在慕尼黑任巴伐利亚宫廷歌剧院指挥的最后一个演出季刚结束，作为柏林普鲁士皇家歌剧院指挥的第一个音乐季尚未开始，在此间歇中，他在马卡特什坦的一个小小的山上疗养所度假。信中说：“既然贝多芬的《英雄交响曲》在我们的指挥之间极不流行，因而很少演出，我正在创作一首相当长的以《英雄的一生》为名的音诗来满足极端的需要；它当然没有葬礼进行曲，但仍然是用降E大调并有许多号声，因为号声毕竟代表英雄主义。感谢乡村的清新空气，我的草稿在这里进行得如此顺利，如果不出现特殊的延迟，我希望在年前完成这首作品。”

写这封信时显然草稿实际上已完成了。八天后他在慕尼黑开

始写《英雄的一生》的总谱，12月27日在柏林完工。首演在施特劳斯本人的指挥下几乎是立即举行。乐队是著名的美因河畔法兰克福的博物馆学会乐队，音乐会的日期是在1899年3月3日。几乎整整一年后，于1900年3月10日在芝加哥的一场音乐会上《英雄的一生》被介绍给美国，由芝加哥交响乐队演奏，指挥是特奥道尔·托马斯。12月8日纽约爱乐乐团向纽约介绍《英雄的一生》，指挥是埃米尔·波尔。

施特劳斯本人並未为他的最新的音诗发表任何说明或情节介绍。的确，他对崇拜他的罗曼·罗兰说："不需要说明，只要知道英雄正在和他的敌人战斗就足够了。"虽然如此，1921—22演出季施特劳斯在美国巡回演出时，看到了现已亡故的纽约爱乐乐团著名节目说明撰写者劳伦斯·吉尔曼所作的关于《英雄的一生》的描述性分析，施特劳斯对吉尔曼说，他的节目说明忠实地表达了音乐的意义。我们在此转载吉尔曼的说明並增加两个谱例：

"1、英雄。我们首先听到的是英雄的主要主题，低音弦乐器和圆号中勇猛的开始主题，随后小提琴也参加了进来：

例 184 Lebhaft bewegt

1 =♭E 4/4 1 - 151 353 | 6 - - 1. 5 | 5 - - 4326 | 3 - -

还有几个次要主题描绘英雄的本质的不同方面——他的自豪、深刻的感情、顽强精神、敏感、想像力。这一节的结尾是公然对抗式的大发雷霆*fff*，並在降E的属七和弦上延续着。

“2、英雄的敌手。这一节描绘那些反对英雄和贬低英雄的人——一群毫不留情的妒忌而且恶毒的乌合之众。长笛、双簧管、短笛、英国管及单簧管发出尖锐嘈杂的乐句。中音大管和低音大号中还有一个平行五度的沉闷恶毒的乐句，用以刻画敌人中那些迟钝愚蠢者的狠毒。英雄的主题以忧郁沉思的姿态出现。但是他的无所畏惧的勇气很快就重新恢复，这群嘲弄他人的小人被击溃。

“3、英雄的求爱。独奏小提琴介绍了英雄的情人。开始时她显示出自己任性而且反复无常，是一个想方设法卖弄风情的人。总谱的小提琴声部上标有各种表情用语：“轻率地”、“调皮地”、“无礼地”、“庄重地”、“平静地”、“愤怒地”、“唠叨地”等等，使人联想起情感的不断变化。但是一个严肃而诚挚的乐句先由大提琴、低音提琴、长号和圆号奏出，后在两个主人公的对话中一而再地出现，感染力越来越强。然后乐队突然唱起一首英雄气概、情感炽烈的爱情之歌：

例 185

Mässig langsam

f espressivo

Solo Violin, Woodwinds, Cellos.

小提琴独奏、木管、大提琴

1＝♭E $\frac{4}{4}$ ♭7 - ♭3̇ - | ♮6. 1 ♭7 - 7♭35♯4 | ♭7 - 5̇ - |

$\underline{2\,{}^{\flat}3\,5\,4}\ 3\ -\ 3$

弦乐中奏出欢天喜地的乐句，饰以竖琴上的华丽的滑奏；双簧管唱着热情而温柔的歌曲。随着狂喜的逐渐低落，又可听到遥远的敌人嘲笑声，就像动人的美梦被远方夜鸟的呱呱叫声所打破。

“4、英雄的战场。但是突然听见了准备战斗的号召，这是不能置之不理的。远处的号声(幕后的小号声)召唤英雄去战斗。乐队变成了战场，关于这一节，亨内克①是这样写的：‘音乐显示出正在行进的千军万马、长矛林立、刀光剑影的场面。’在飞扬的尘土和震天的吼声中，情人的激励依稀可辨，它支持並鼓舞着这位斗士，他的主题和他的敌手的主题在争权夺位。乐队中的喜气洋洋的爆发宣告他最终取得胜利。世界对他的胜利冷眼相待、漠不关心，然而他独自一人感到欢欣鼓舞。

“5、英雄的和平业绩。现在开始为英雄取得和平的胜利而庆祝，暗示着他的精神的升华及其业绩。我们听到施特劳斯的早先几部作品中的主题摘录：《死与净化》、《唐吉诃德》、《唐璜》《蒂尔·艾伦施皮格尔》、《马克白》、《查拉图斯特拉如是说》、乐剧《贡特拉姆》以及精致的歌曲《黎明之梦》中的片段。人们或许会怀疑，施特劳斯是否写过比这一段更有说服力的独创性的复调范例。在这段中应用了不可思议的对位技艺来产生轻柔美妙的音乐。例如，请注意那个极其动听的降G大调段落，中音大号、中提琴和低音单簧管唱着《黎明之歌》的旋律，与之

① 亨内克(J. G. Huneker, 1860 -1921)美国音乐评论家。曾为纽约各种报刊撰稿並出版单行本多种。

相对的是大提琴、圆号和英国管中的《唐吉诃德》中的一个主题。

"6、英雄的遁世，完成正果。大号含糊不清地奏出粗野不祥的乐句，它表达对于无知的敌手的不露骨的蔑视。甚至英雄的智力的辉煌业绩，他的精神胜利也只为他招来妒忌和嘲弄。他愤怒地反抗，乐队也发脾气了。但是他的怒气逐渐平息。在定音鼓的坚持不懈的敲击声之上，英国管吹出他的主题的一种较温柔的变形。对于风暴和斗争的激动的回忆再次扰乱他的心情。但是独奏小提琴提醒他情人会出现，这对他是个安慰。英雄的精神获得安宁。有几页乐曲柔和温存，美奂绝伦，包括一段圆号和小提琴之间的亲切对话。菲利普·黑尔[①]有一次竟然说这段音乐的"凝神冥想的至高无上时刻堪与贝多芬媲美。"小号中响起主要的主题较前大为宽阔，庄严雄伟地升至一个其辉煌程度令人难以忘怀的高潮——一个宏大的降E大调和弦以令人眼花缭乱的光彩布满乐队之穹苍。最后一段庄严而宁静，令人忆及尚卡拉[②]的醒世名言："循环轮转的世界犹如一场梦，充斥着欲望和憎恨；做梦时它闪闪发光，仿佛实有其事；但醒来时却是一片虚幻。"

《英雄的一生》的总谱需用短笛、长笛三、双簧管四、英国管、降e调单簧管、降B调单簧管二、低音单簧管、大管三、低音大管、圆号八、小号五、长号三、降B调中音大号、低音大号、定音鼓、大鼓、小军鼓、大响弦鼓、钹、锣、三角铁、第一小提

① 菲利普·黑尔（Philip Hale，1854—1934）美国音乐评论家。曾为波士顿各种报刊撰稿，是波士顿交响乐队节目说明的作者。

② 尚卡拉（Shankara，约公元后88年）印度最著名的神学家之一。

琴十六、第二小提琴十六、中提琴十二、大提琴十二、低音提琴八、竖琴二。

变　形

(Metamorphoses)

有谁见到过对暴力和毁灭性的破坏有过更文雅、更文明的反应？施特劳斯的极其抒情的《变形》作于二次大战临近结束的最为残暴的阶段，亦即世界史上空前大屠杀的时候。从几十年后安然无恙的处境来回顾，我们可以想起（或是在历史书中读到）这是二次大战的末尾。但是对于当时天天过着地狱般生活的每个活人来说，未来和当前一样令人心惊胆战。

希特勒教育了全世界要认真对待他的威吓。他不是曾宣称，如果他被击败，他将象《诸神的黄昏》中的烈火般的终场那样把欧洲文明彻底毁灭？到1944－1945年冬，很明显，他正在败退——他已经失败了，他的疯狂的垂死挣扎带来了他曾预言的那种《启示录》中所讲的毁灭。当这位“领袖”意识到在同盟国的反击下他已守不住法国的首都，便下令埋设地雷並纵火来毁掉它，从总部不断打来疯狂的电报，询问：“巴黎是否在燃烧？”

施特劳斯对于德国的文化标志有着深深的个人眷恋之情，德国文化已经惨遭希特勒破坏，现在甚至在物质上化为乌有：如法兰克福的歌德故居；还有施特劳斯父子曾毕生在那里工作，贡献出他们最优秀的东西的那些歌剧院和音乐厅。

毁坏越演越烈，这位活动已经受到纳粹控制的八十岁高龄的大师越来越销声匿迹。他热爱的慕尼黑遭到摧毁，这对他是一个

异乎寻常的打击，那里有两所歌剧院：小小的雷西丹兹剧院，莫扎特曾在其中指挥他本人的作品；民族剧院，瓦格纳曾在这里监督他的《特里斯坦与伊索尔德》、《名歌手》的首场演出，施特劳斯的父亲曾是剧院乐队的一名辉煌的首席圆号演奏者，施特劳斯本人也经常在此指挥演出莫扎特、瓦格纳以及他本人的一度有争议的乐曲，这些演出现已成为神话。与歌剧院一起受到毁坏的还有慕尼黑的广大地区，包括施特劳斯出生的住宅在内。我们发现《变形》的手稿边缘写有"哀悼慕尼黑"的字样。

施特劳斯的这最后一首主要作品的外来推动力于1944年7月来到。苏黎世音乐专科学校的指挥保尔·扎赫尔问施特劳斯是否愿意创作一首弦乐作品，让苏黎世音乐专科学校举行首演；施特劳斯接受了。草稿大概是在1944年9月开始创作的，它在许多方面引人入胜，而其中最主要的方面是许多暗示施特劳斯本人的，瓦格纳的以及最明显的是暗示贝多芬作品的。主题的发展与变化——变形。就仿佛施特劳斯在生命将结束时（而且在他看来也是他所归属的文化的末日）的敬爱、感激和接近于失望的忧伤心情来回顾这些养育他成长的伟大人物和伟大传统。

随着作品的进展，施特劳斯益发与世隔绝，毁灭圈也越来越在他周围收拢。他写给妹妹汉纳·劳赫柏格的一封信上注明："加米施，宫廷剧院刚被摧毁后。"信上说："亲爱的汉纳，非常感激你的好心的来信。今天我无法再多写。我不能控制自己了。热情的祝愿，理查德。"

然而作品逐渐在形成，一些主题抽枝发芽，成长为新主题。特别是一个从头至尾萦绕于施特劳斯这首作品中的主题，最终显

示出它是贝多芬《英雄交响曲》中的《葬礼进行曲》的一个无意识的回忆。

2月13至14日的夜间，同盟军的空袭炸毁了德累斯顿的大部分，包括最早上演施特劳斯的全部伟大歌剧的歌剧院。施特劳斯在给他的台本作者维也纳的约瑟夫·格雷戈尔的复信中说："……我也感到绝望！世界上最神圣的寓所哥德故居被摧毁了。我的美丽的德累斯顿——魏玛——慕尼黑全部不复存在了！"

作品的草稿在三月初完成。总谱上标有："1945年3月13日开始"，末尾写着："加米施，1945年4月12日。"首演于1946年1月25日在苏黎世的小音乐厅举行，音乐专科学校乐队演奏，施特劳斯任监督，保尔·扎赫尔指挥。

总谱需用二十三件弦乐器（十把小提琴、五把中提琴、五把大提琴、三把低音提琴），每件乐器有它自己的声部，虽然有许多时刻，施特劳斯为了特殊强调而用两三件乐器演奏一条旋律线。

音乐以阴郁的情绪开始。整个大提琴组再加上一把低音提琴奏出四个沉重的和弦：这些和弦是引人注意的施特劳斯式进行，在这首作品的关键时刻它们时常出现：

例 186



大提琴1.2.3.低音提琴

1=C 4/4 5 - i. ♭7 | ♮3 - - - | 3 -

3 - ♭6. 5 | ♮6 - - - | 6 -

7 - ♭3. 4 | ♮3 - - - | 3 -

3 - ♭3. 2 | #1 - - - | 1 -

3 - ♭3. 2 | #1 - - - | 1 -

这些和声经过多种变化的重复导至全曲第二个，也是最重要的主题。它由四个重复音之后紧接下行切分线条组成：

例 187

Adagio ma non troppo

Violas 4, 5 *p* espressivo
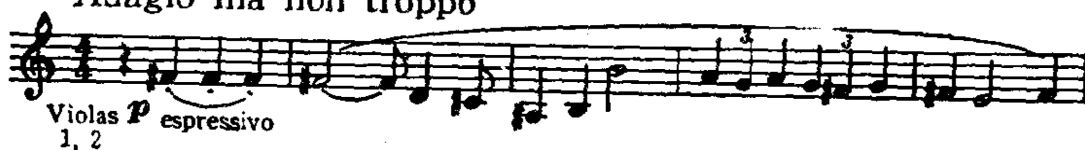
中音提琴4.5.

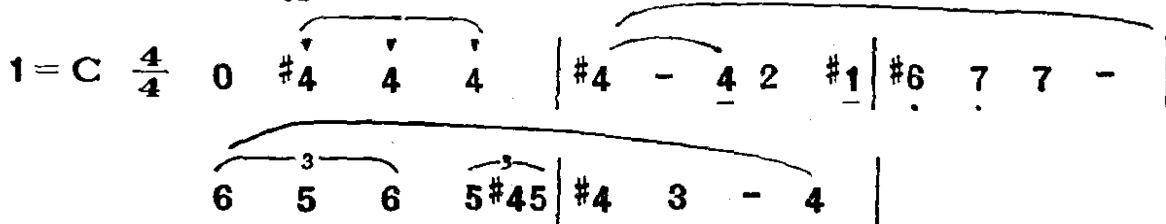
1=C 4/4 0 5 5 5 | 5 - 4♭2. 21. | 7 - ♭7

这就是那个在整首作品的草拟和创作期间萦绕于施特劳斯脑中的主题。据作曲者本人表明，他自己是直到创作过程的后阶段才充分意识到它和《英雄交响乐》的相似之处。

随后紧跟第三主题，它是一个更为抒情的主题，它像上面的主题一样，也是以四个重复音开始。这一乐句的凄楚的行腔使许多听众联想到《特里斯坦与伊索尔德》中马可王的哀歌，特别是这一句歌词：（大意为）“您的无数忠实业绩何济于事……”

例 188





速度渐渐开始流动。引进了越来越多的主题，实质上它们在进行中都暗示或联系到一些熟悉的作品，这往往挑动人们的记忆和听觉。就作曲者本人而言，在许多情况下这种联系一定只是半自觉的。有些主题也许从来就没有显示出像与贝多芬的《葬礼进行曲》那样明显的相似性。乐曲虽然具有惊人的对位技巧和心理复杂性，但表面上很简单，它传送的音乐信息是情感深刻的而不是理智的。

发展和联系的浪潮达到极端旺盛，对贝多芬作品的怀念越来越占统治地位。进行突然延缓了。我们又回到开始处的Adagio ma non troppo开始处心情沉重的和弦得到更为扩展的呈示。在随后的尾声中，随着音乐中热情的消失，低音提琴在结束前的十小节处奏出贝多芬的《葬礼进行曲》的原主题，在此背景上六把小提琴演奏施特劳斯所写的主题变形。施特劳斯在贝多芬的主题之下写有："以志纪念！"

例 189：

molto lento
(6 violins)
p espressivo
Cellos 3, 4, 5
p IN MEMORIAM
Contrabasses 1, 2, 3 (sounding an octave lower)

6小提琴、大提琴3.4.5、低音提琴1.2.3（下八度）

1=C 4/4

七层面纱之舞，选自《莎乐美》
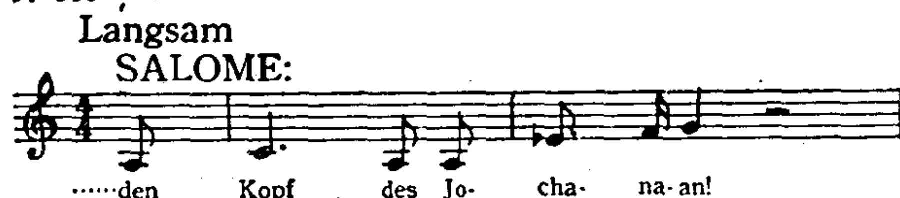
(Dance of the Seven Veils, from Salome)

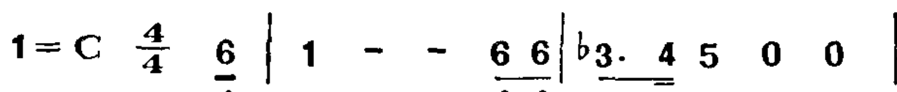
理查德·施特劳斯的歌剧《莎乐美》系根据圣经故事写成：埃罗底亚斯之女为希律王跳舞，作为报酬，她得到放在盘子上的施洗约翰的头。按照马可福音记载，是莎乐美的母亲埃罗底亚斯劝她索取头颅。在歌剧以之作为文本的奥斯卡·王尔德的剧本中，王尔德把动机改为莎乐美对于约翰南（施洗约翰）的爱情。

情节发生在希律王宫中洒满月光的平台上。我们听到约翰南从地牢中发出的声音，斥责莎乐美的母亲，罪恶的埃罗底亚斯。莎乐美从宴会厅中匆匆出来呼吸新鲜空气，回避她继父希律王淫荡

的目光。她听到先知(约翰南)的声音，希望见到他：看到他后她又想吻他的嘴。但是约翰南的眼睛和嘴唇只能为上帝所有，当他回到地牢时他诅咒莎乐美。出于一种简单得残酷的逻辑，莎乐美的吻他的嘴的愿望转变为把他置于死地的愿望。这一愿望又成了疯狂的决心。有一句乐句与她的决心以及在歌剧中她后来多次提出的要求有关："我要约翰南的头。"

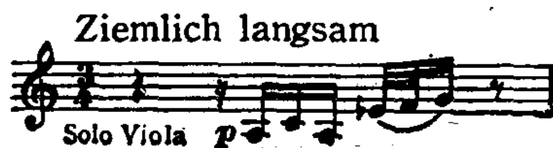
例 190





希律王、埃罗底亚斯和他们的客人走到平台上。被爱情冲昏头脑的希律王请求莎乐美为他跳舞，答应满足她提出的任何条件，甚至他的半个国家也可以。莎乐美抓住这一机会来满足她的愿望。舞台上的音乐家开始演奏一首狂热的舞曲，但是莎乐美向他们傲慢地做手势，叫他们演奏另一种性格的舞曲。为她的手势伴奏的音乐告诉我们这舞蹈的内容：小号和长号嚎叫出动机："约翰南的头。"舞蹈的节奏立即慢下来，成为一个轻柔摆动的节奏型。哀诉般的木管旋律有着慵倦的东方诱惑力。但是轻柔摆动的伴奏音型低声细语地提醒我们，舞曲的真正主题是："约翰南的头"

例 191
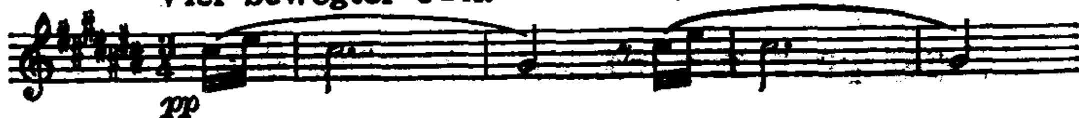


中音提琴独奏

1=C 3/4 0 0616 ♭3450 |

《七层面纱之舞》中还有另外两个主题占重要地位，这两个主题都和前面莎乐美徒然向约翰南求爱的一场有关。一个动机是莎乐美本人：

例 192 Viel bewegter ♩=128



1=#C 3/4 13 | 1 - - | 5 - 0 13 | 1 - - | 5 -

另外一个动机是莎乐美倾吐她的无法满足的渴望时所唱的宽广的旋律，正如她在终场中所唱的一样：“世界上任何东西都不如你的身体那样洁白。”

例 193



1=#C 3/4 3 2 1 | 5 - 5 43 | 2 - 2 7·5 | 3 - - |

舞蹈到达高潮时，她在命定死亡的先知的地牢上面盘旋了一会儿，然后扑倒在希律王的脚下索讨她的残酷的报酬。

《七层面纱之舞》的配器需用的乐器是短笛一、长笛三、双簧管二、英国管一、低音双簧管一、降E调单簧管一、A调单簧管二、降B调单簧管二、低音单簧管一、大管三、低音大管一、

圆号五、小号四、长号四、大号一、定音鼓四、小定音鼓一、锣、钹、大鼓、小鼓、铃鼓、三角铁、木琴、响板、钢板钟琴、钢片琴、竖琴二、第一小提琴十六、第二小提琴十六、中提琴十至十二、大提琴十、低音提琴八。

蒂尔·艾伦施皮格尔的恶作剧，Op.28

(Till Euleospiegel's Merry Pranks)

(根据古时的淘气行为写成，用古回旋曲形式)

蒂尔·艾伦施皮格尔是谁？理查德·施特劳斯竟会写一首关于此人的音诗？就象文艺复兴时期的想像力所喜爱的其他叛逆者和恶作剧者一样，蒂尔·艾伦施皮格尔也许是个真实的历史人物。有关他的业绩现存的最早记载于1515年付印，即使实有其人，在那时他也已成为一个传奇人物。

作者佚名的《蒂尔·艾伦施皮格尔在布伦瑞克》一书在1519年重版，不久即被译成荷兰文、丹麦文、拉丁文、瑞典文、捷克文、法文和英文。十八世纪初蒂尔的故事单是法文译本就有二十种版本，足以说明流行之广。他的法文姓氏Ulenspiègle已变成法语的一个新词；法语espiègle一词，即淘气的意思。这一故事的十九世纪版本，比利时作家沙尔·德·科斯特的《蒂尔·艾伦施皮格尔和拉梅·戈德查克的传奇》把蒂尔改变成为十六世纪的一个弗兰芒英雄，激发施特劳斯想像力的也许就是这本书。

施特劳斯本人也略带叛逆和恶作剧的性格（他曾开玩笑地把自己和蒂尔等同起来），不会不被蒂尔吸引。德·科斯特的《传奇》于1893年重新出了一种通俗版，同年六月施特劳斯就在为一部

有关艾伦施皮格尔的歌剧草拟台本，但1894年5月施特劳斯的第一部歌剧《贡特拉姆》遭到失败，可能因此使他失去了把《蒂尔》写成歌剧的信心。1894—1895年冬施特劳斯致力于这首交响诗的创作，于1895年5月6日完成。

施特劳斯是否为他的交响诗设想过连贯的情节，我们可能永远无从得知。但他把音乐同蒂尔历险记中的一些画面或情节联系在一起，却是显而易见的。当指挥弗朗茨·维尔纳为这首音诗的世界首演（科隆，1895年11月5日）要求一个具体的故事以帮助听众理解施特劳斯这首革命的乐曲时，施特劳斯回答道：

“我不可能向你提供《艾伦施皮格尔》的情节说明，如果我把启发我的形形色色事件形成文字，它们往往会产生非常奇特的印象，也许甚至会冒犯他人，因此让我们把这个流浪汉向听众提出的难题留待他们自己去解开吧，为了帮助他们更好地理解音乐，指出两个艾伦施皮格尔动机① 大概也就足够了：

例 194'
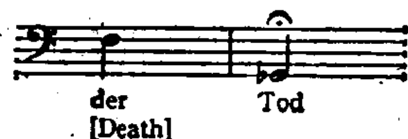


1＝F 3̇ i̇ #4 5 i̇ #2 3 和 $\frac{6}{8}$ 051 2 #2 | 2 3

这两个主题以多种伪装、情调和情景弥漫在整首乐曲中，直到最后的灾难性结局，即蒂尔在这样一个动机之后：

① 熟悉《蒂尔·艾伦施皮格尔》的听众也许会注意到这两个主题中的第一个在总谱中从未以施特劳斯在此处所指出的形式出现过。还原c之后漏掉一个升c也许是施特劳斯的疏忽，但这无法肯定，尤其是考虑到施特劳斯习惯上对于细节的注意是丝丝入扣的。—原注

例 195
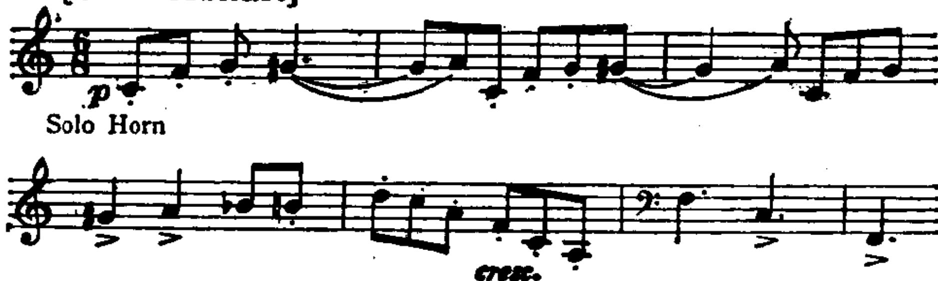


1＝C 4 | ♭5 -

被绞死在绞刑架下。关于其余部分，请科隆的愉快的市民们去猜测一个流浪汉对他们所玩弄的音乐恶作剧吧！”

音诗开始时是第一个是艾伦施皮格尔主题的抒情的扩展。施特劳斯在他的朋友威廉·毛克①的一份总谱的开始几小节上写道：“从前有一个小丑流浪汉。”第二个艾伦施皮格尔主题加以引伸和发展成为一个前所未见的最大胆、最著名的圆号主题，在这上面施特劳斯写道：“……他的名字是蒂尔·艾伦施皮格尔。”

例 196

[Sehr lebhaft]



圆号独奏

1＝C 6/8 1 4 5 #5. | 5 6 1 4 5 #5 | 5 6 1 4 5 | #5 6 ♭7 ♮7 |

2 1 6 4 1 6 | 4. 1. | 4.

① 威廉·毛克(Wilhelm Mauke，1867—1930)德国作曲家及音乐评论家。

圆号重复整个华丽的一段，背景是小提琴碎弓奏出的闪闪发光的效果。先由两支双簧管、再由单簧管、然后由其他乐器加以响应，导至一个短促而尖锐的高潮，引子部分就结束了。

蒂尔的历险情节很快就接下去。我们无须为标题上所写的古回旋曲而操心，因为这是一首自由的、施特劳斯式的回旋曲，它与传统形式只有一面之缘。两个艾伦施皮格尔主题都时常以极其巧妙的变形重现。我们仿佛听到蒂尔骑马驰过闹市所引起的混乱。每次恶作剧后他嘲弄追赶他的人和闲逛的人，当他逃到人家抓不到的地方时就用拇指刮鼻子以示蔑视。他又被追逐、抓住并以荒诞的残忍被判处死刑。他吱吱喳喳地说出最后的笑话，就被绞死了。在科斯特的故事中，蒂尔对他的敌人所作的最后一次无法容忍的恶作剧是他在被埋葬后也不肯像死人那样安静地躺在坟墓里。施特劳斯的音乐的结尾是第一个艾伦施皮格尔主题的冒冒失失的、喧哗吵闹的、刮鼻子的变体，暗示蒂尔对于被毁灭表示公然反抗，他的压制不住的精神继续生存。

这首音诗需用短笛、长笛三、双簧管三、英国管、D调单簧管、降B调单簧管二、低音单簧管、大管三、低音大管、F调圆号四、D调圆号四（用否均可）、F调小号三、D调小号三（用否均可）、长号三、大号、定音鼓、大鼓、军鼓、钹、三角铁、第一小提琴十六、第二小提琴十六、中提琴十二、大提琴十二、低音提琴八。

查拉图斯特拉如是说，Op. 30

（Thus Spake Zarathustra）

（根据弗里德里希·尼采的诗自由创作，供大型乐队用的音诗）

施特劳斯的艳丽的音诗《查拉图斯特拉如是说》是受一本书的启发而写成，这本书是如此与众不同，它本身也几乎有权被称为一首音诗。1883年弗里德里希·尼采正在绞尽脑汁写作他的这部尚未完成的杰作时，他问道："这本《查拉图斯特拉》究竟属于何类？我认为，它几乎可列为交响乐。"这是先知般的洞察。

尼采是位专业哲学家、诗人、语言学家和评论家，也受过作曲的训练，他知道他的话意味着什么。然而当理查德·施特劳斯正在根据尼采的《查拉图斯特拉如是说》而创作一首音诗这件事为人所知时，嘲笑声夹杂着愤怒的吼声纷纷而来。把哲学谱成乐曲？下一步会是什么？

但是尼采从未打算把《查拉图斯特拉》写成任何系统的哲学。相反地，今天的读者首先会被这首奔放的散文诗的高度情感迸发所震惊：它的强有力的写作技巧，光辉的华丽词藻，一度作为深奥的远见卓识而流传的一针见血的警句，它的战斗性的无神论的狂暴激情——这些都是内部热情的难以数计的外部标志。

施特劳斯为尼采的著作所吸引，更多地是由于气质和艺术敏锐性的深刻联系，而不是由于任何逻辑体系。施特劳斯从《查拉图斯特拉如是说》的八十几章的标题中选择了八章，他认为它们可以引起联想，把它们加以改换以适合他的目的。他是在音乐创作之前还是之后作出选择的，这就不得而知了。总谱是在1896年2月4日至8月24日之间创作的。这就是施特劳斯在慕尼黑皇家巴伐利亚歌剧院从第二指挥晋升为首席指挥的那年。虽然施特劳斯作为指挥为人们尊崇备至，但是保守的慕尼黑却並不急于获得首演此曲的荣誉。《查拉图斯特拉》的首演于1896年11月27日举行，

由美因河畔法兰克福的博物馆乐队演奏，指挥是施特劳斯本人。

施特劳斯创作这首乐曲时，其脑海中除了尼采这一杰作中的标题外，即使还有其他标题内容的话，也是难以揣测的。无论他是怎么想的，施特劳斯仿佛很愿意认可一系列相互抵触的（部分是相互矛盾的）的标题内容，至少是同意它们的。考虑到尼采对于宗教，特别是基督教持蔑视态度，《查拉图斯特拉》在法兰克福首演前所出版的节目说明是令人困惑不解的：

"第一乐章：日出。人类感觉到上帝的威力。Andante religioso。但是人类仍然在渴望。他陷入激情（第二乐章），心神不宁。他转向科学，试图用一首赋格（第三乐章）来解答人生的问题，然而徒劳无益。接着响起了悦耳的舞曲曲调，他变成了个别的人，他的灵魂直上云霄，而世界在他之下深深下沉。"

还有一件事也使人困惑不解：施特劳斯最后题为《来世的人》（这是尼采对那些虔诚信教者的蔑称）的那段音乐，原来的标题竟是《神圣的人》。在柏林首演时施特劳斯为他的朋友奥托·弗洛希姆写了《查拉图斯特拉》的第三稿说明："我的意图并非是写哲学性音乐，也不打算用音乐来描绘尼采的伟大著作。我的想法是以音乐为手段来表达人类的发展这一思想，从人类的起源，通过各个不同的发展阶段，宗教的和科学的，直到尼采的关于超人的想法。整首交响诗是用来表示我对尼采的天才的尊敬，他的著作《查拉图斯特拉如是说》是这一天才的最伟大的例证。"

最后，《查拉图斯特拉》出版时，总谱中引用了尼采著作中的开头几段作为序言。

"查拉图斯特拉三十岁时离开家园和家乡的湖泳遁入山中。

他在那儿修身养道，享受隐居之乐。十年之久他乐此不疲。但是最后他的心思变了，一天早晨，红日初升时，他便起床走到太阳前对它说：

‘伟大的星啊！如果你没有那些你为之照耀的人，你的幸福又何在。

‘十年来你登上我的山窟，如果不是为了我、我的鹰和我的蛇，你就会为了放射光芒和旅途劳累而感到疲倦。

‘但是我们每天等待你，从你那里取得你的洋溢之情，並为之而祝福你。

‘看呀！我对于我的才智已感到厌倦，就象一只采蜜过多的蜂；我需要有人伸出双手来取到它。

‘我很愿意赠送与分发，直到人类的智者再度在愚蠢中感到欢乐，穷人在富有中感到幸福。

‘为此我必须降入深渊；就像傍晚时你所做的那样，你落到大海背后，把亮光也给予阴间，你光芒万丈的星啊！

‘我必须像你一样下去，正如人们所说，我将下降到他们那儿。

‘那么祝福人们吧，你平静的眼睛，它能看到最伟大的幸福而毫不妒忌！

‘祝福那将要满溢的圣杯，金色的水会从中流出，把你的幸福的反射带到各地！
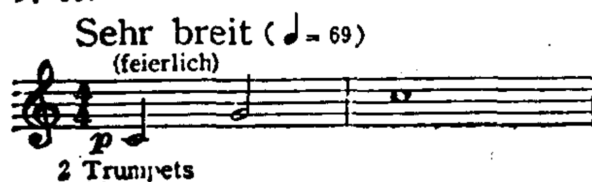
‘看啊！圣杯将流空，查拉图斯特拉将再次成为一个凡人。

“于是查拉图斯特拉开始下山了。”

施特劳斯的音乐一开始是个描写黎明的引子，在今天，在它完

成将近一个世纪以后，仍具有动人心弦的宏伟壮丽。基本主题由四支小号奏出，其旋律是再简单不过了：

例 197



二支小号

1=C $\frac{4}{4}$ 1 - 5 - | $\dot{1}$ - - - |
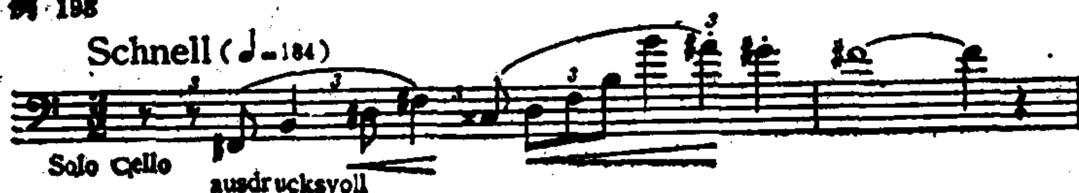
日出的高潮要求施特劳斯编制很大的乐队发挥全部威力外，还加上一架管风琴，当乐队突然中止时，有半小节之久我们只听到管风琴之声，产生了最最宏伟的效果。

虽然音乐是连续不断的，但其余部分为八段，各用一个尼采《查拉图斯特拉如是说》中的章节标题。

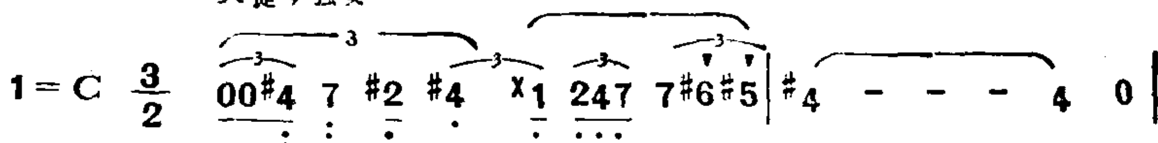
1、《来世之人》 我们听到圆号声部中的基督教信经的片段："我相信唯一无二的上帝。" 接下去在弦乐器中的亲切而抒情的倾诉要演奏得"虔诚"（mit Andacht），它听上去与施特劳斯的原标题《神圣的人》更为相称，而不是现用的尼采的标题。

2、《渴望》 查拉图斯特拉的渴望是由上面摘录的基本主题的许多变形中的第一个来表示的。那个缓慢上升的三个音的音型变成向上跃进的旋律，起初非常轻：

例 198



大提琴独奏



3，《欢乐与激情》在这段中占统治地位的是两个激动的、盘旋着的主题：第一个绕着它自己旋转扭曲。第二个主题跳跃上行直到乐队的最高层，然后倾泻而下，几乎回到它的出发点。

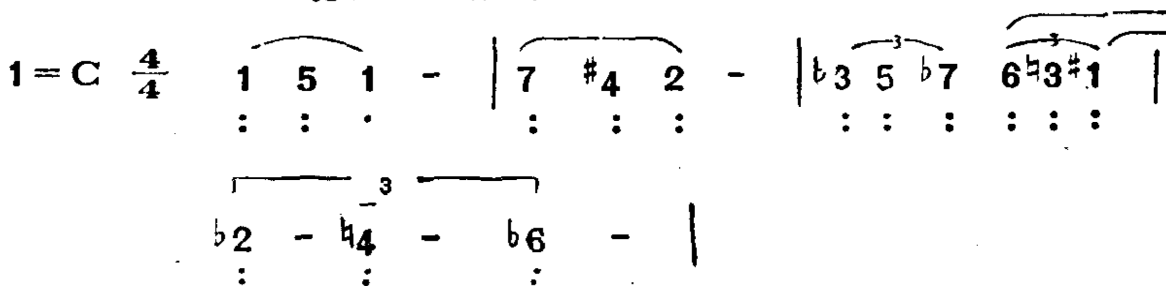
4、《挽歌》前面两个主题现在与查拉图斯特拉的伟大的渴望主题结合在一起。

5、《学术》在这段里施特劳斯把他的基本的三个音的主题发展成为一个复杂的赋格主题，把半音音阶的十二个音级全部用在内：

例 199



两批大提琴和两批低音提琴



由于赋格历来被认为是“学术性”作品，它与标题的关系是显而易见的。但是它和尼采书中的相应篇章毫无关系。尼采的那一章说的是一个“老魔法师”的罪恶的巫术，尼采在这里是暗喻理查德·

瓦格纳是这个“老魔法师，这个克林梭中的克林梭[1]”。

6、《康复》这一段开始时是赋格主题的各种形式的聚积与结合（正如正规赋格中的紧接和应）。突然，这种正规的复杂性消失了，渴望主题的变形在独奏大提琴的舞曲般的终止式中向上跳跃。

7、《舞曲》康复的查拉图斯特拉的舞曲节奏变成了一首维也纳圆舞曲！对于尼采的狂热的预言家来说这语汇有些令人吃惊。某些施特劳斯评论家试图把圆舞曲的生气蓬勃的节奏说成是生命力的标志。另外一些人则指责施特劳斯又一次趣味不够高雅但问题可能比这些要简单得多。施特劳斯崇拜维也纳“圆舞曲之王”约翰·施特劳斯（子）的音乐，他曾在自己的几首作品中模仿过，並相当成功。此外，施特劳斯身上还有一种强烈的蒂尔·艾伦施皮格尔的性格：一种不虔诚的，往往是自我嘲笑的幽默。尼采的预告超人的先知随着吉卜赛人小提琴奏出的多愁善感的三度和六度而跳起华尔兹舞来（在世纪之交的维也纳咖啡馆中的音乐会上？），这一画面确实有些恶作剧的味道。圆舞曲的高潮不停顿地导至音诗的最后一段。

8、《梦游者之歌》尼采的原标题往往被译作《夜游者之歌》但Nachtwandler一词的基本意思是梦游者。尼采在书的定稿中又改为《狂喜之歌》直译为《醉酒之歌》。施特劳斯宁愿用原标题，也许是出于他的音乐的宁静下来的结尾所要求。开始时钟声敲出十二响，表示午夜。结束时平静而神秘，留下一个和声进行悬而未决，就象一个没有答复的问题：木管中的高音以飘缈

[1] 克林梭（Klingsor）为瓦格纳歌剧《帕西发尔》中的妖术士。

的，比任何时候都轻的声音重复着一个简单的B大调和弦，低音提琴在乐队低处悄悄地、持续地奏出作品以之开始的低音C。

1896年，这一未解决的结尾使某些人如此激动不安，使所有人如此困惑不解，因此被广泛认为代表世界之谜。正如菲利普·里尔所说，这个谜始终是“尼采、施特劳斯，甚至施特劳斯评论家都解不开的谜。”

施特劳斯的这首音诗需用短笛二、长笛三、双簧管三，英国管、降E调单簧管，降B调单簧管二、低音单簧管、大管三、低音大管、圆号六、小号四、长号三、低音大号二、定音鼓四、大鼓、钹、三角铁、钢片钟琴、E音低音钟一、竖琴二、管风琴、第一小提琴十六、第二小提琴十六、中提琴十二、大提琴十二、低音提琴八。

《死与净化》，音诗，Op.24
(Tod und Verklärung)

施特劳斯于1889年11月18日完成这首寓有启示性的乐曲时，尚不足二十六岁，实在难以令人相信。这位年轻的煽动变乱者——对于他的感到眼花缭乱並且往往表示愤慨的同时代人来说，他就仿佛是这样的人——是受到瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》的启发而写的。1888年6月这部歌剧在博洛尼亚的一次意大利演出(第一次意大利上演)使他大吃一惊。立即产生的结果是施特劳斯的音乐风格的革命以及创作出他的第一首伟大的音诗《唐璜》。第二个结果是当时施特劳斯虽已是有声望的指挥，但他寻求在拜罗伊特瓦格纳节剧院中任排练辅导这一相对说来是低下的职位，那个剧院正在为1889年的夏季节日准备《特里斯坦》的上演。第

三个结果就是施特劳斯的绚丽的音诗《死与净化》。

不仅其中的音乐，题目《死与净化》本身也显然是受瓦格纳的杰作启发而来的。我们今天所熟悉的《特里斯坦与伊索尔德》中的两个音乐会选段是前奏曲和《情死》，瓦格纳指挥它们时曾称之为《情死与净化》。

《特里斯坦》在音乐上对于施特劳斯的新作的最明显的影响也许表现在它的开头一页中，它使人联想到垂死之人的微弱的、不匀的呼吸。第三幕中生病的特里斯坦躺在他古堡庭院中的草垫上。他在生死边缘上苟延残喘，仅仅依靠伊索尔德已上路来和他相会这一线希望来维持生命。狂乱的梦象和幻觉使他精疲力竭，他虚脱了，一动也不动了。他的侍从库文纳尔弯下身去听他是否还有呼吸和心跳。《死与净化》从最初几小节起的弦乐器中稀依可辨的切分声音是瓦格纳的乐队在《特里斯坦与伊索尔德》的相应时刻的直接响应。

1894年施特劳斯写给友人弗里德里希·冯·豪泽格尔①的一封信中解释了他的《死与净化》中的含义：

"六年前〔亦即1888年，他'发现'《特里斯坦与伊索尔德》的那一年〕，我想到一个主意，创作一首音诗描写一个毕生追求最崇高理想的人，可能是位艺术家的最终弥留时刻。病人躺在床上睡着了，呼吸重而不匀。梦中的友好情景使这位受苦者脸上带着笑容；睡得不沉熟了，他醒了。可怕的疼痛又一次开始折磨他，高烧使他颤抖。这次袭击过去，痛苦减轻之后，他回想他所过的

① 弗里德里希·冯·豪泽格尔(Hausegger, Friedrich von, 1837—1899)奥地利音乐理论家，著有《音乐作为表现手法》、《里查德·瓦格纳与叔本华》等著作多本。

一生；童年在眼前闪现而过，之后是努力奋斗、富于激情的青春时代，然后，当痛苦又来到时，他眼前出现了他的生命旅途的目标——他试图用艺术来体现的思想、理想，但是他未能达到，因为这样的尽善尽美是没有人能做到的。命中注定的时刻到了，他的灵魂离开躯体到永恒的太空中去实现那在世间无法实现的壮丽理想。"
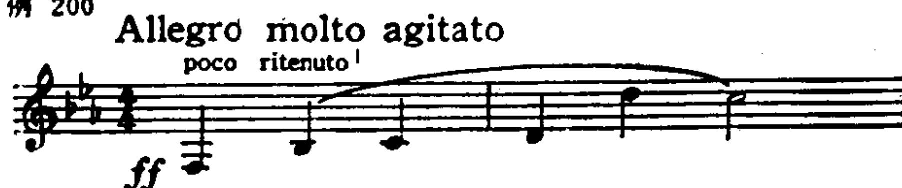
乐曲创作完毕后，施特劳斯的密友及专业上的合作者亚历山大·冯·里特尔在和施特劳斯商量后，写了一首注释性的短诗，首演时印在节目单上。里特尔为出版的总谱写了一首较长而且更为明确的诗，我们一定得假设施特劳斯宁愿用它而不用较短的那首。声称音乐不表达音乐以外的任何东西，这种观点流行已久。施特劳斯认为把音乐分成"纯音乐"、和"标题音乐"这种习惯做法是自以为是的无稽之谈。就算是这样，里特尔的诗显然至少是权威性地解释了施特劳斯希望他的听众在聆听《死与净化》时脑中所想的。这首诗按照音乐的四个相应的主要部分（演奏时不间断）而分成四节。诗的释义如下：

Ⅰ、Largo."一间毫无陈设的的斗室中，烛光暗淡，一个病人躺在榻上。由于和死亡剧烈挣扎而精疲力竭，他陷入沉睡。室内静寂得令人毛骨悚然，只听见钟的轻轻滴嗒声，仿佛预示着死亡一步步临近。病人苍白的脸上现出凄惨的微笑：是否他在生命的边缘上徘徊时梦见了金色的童年？

Ⅱ、Allegro molto agitato."但是死神並没赐与他多少睡眠，也没给他多少时间做梦。他粗暴地摇撼他的俘虏，要他重新开始战斗。求生的动力，死亡的威力！多么可怕的竞赛！〔在乐队的战斗高潮中我们短暂地听到理想的主题，亦即净化的主题，

在音诗的第四即最后部分中它重新返回並占统治地位〕：

例 200
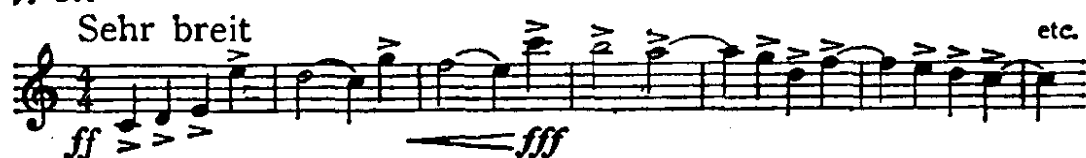


1＝♭E $\frac{4}{4}$ 2 5 6 | 7 7 6 - |

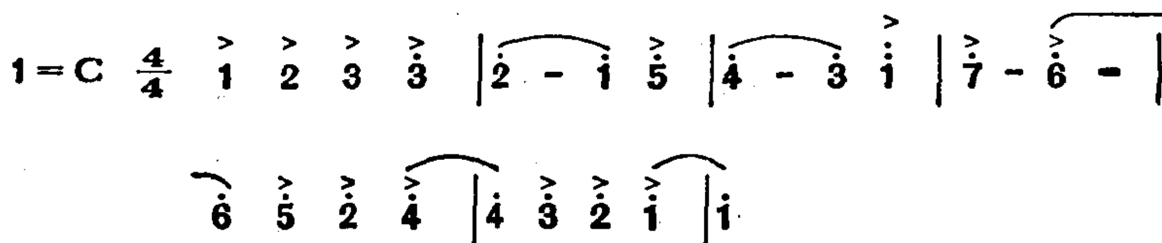
双方都没有取得胜利，寂静再次笼罩一切。

Ⅲ、Meno mosso, ma sempre alla breve. “病人由于战斗、不眠而疲惫，陷入谵妄状态，他现在看见他的一生，一步一步，一景一景的在他眼前展现。首先是童年的瑰丽的黎明、光芒万丈、天真无邪；然后是少年在做进攻性的游戏，检验自己，积累力量，然后是成人的战斗，以炽热的激情来力争达到人生的最高目标：改变一切在他看来是最崇高的东西，使之具有更为升华的形式，这才是他整个生命的唯一的最高目的。这个世界冷漠无情，捉弄奚落人，在他的道路上设置了重重障碍。当他认为自己已接近目的地时，一个震耳欲聋的声音喊道：‘止住！’但是他内心的声音仍然怂恿他向前，叫道：‘把每一个障碍作为向上攀登的新起点。’他依然大无畏地继续那崇高的探索。在死亡的痛苦中他还是在寻求，那个他不断为之奋斗的、然而永远达不到的目标，他还在追求，但是，呜呼，仍是徒费心机。虽然这理想越来越近，越来越清楚，越来越宏伟，但他的灵魂永远不能完全捕捉到它，也不能使之更完美。最后，死亡的铁锤敲响了，击碎了他的尘世的骨架，以永恒的黑夜遮住了他的双眼。

Ⅳ、Moderato.“但是从无边无际的天空中，一个或[illegible]多的回响，把他在世时所渴望并探求而不得的理想：赎罪和净化，带回到了他身上。”〔在最后几页的高潮中，净化的主题本身也变形了，以炫目的光辉越来越高地上升，直达铜管乐器、木管乐器和弦乐器的最高峰）：

例 201





《死与净化》的总谱要求长笛三、双簧管二、英国管、单簧管二、低音单簧管、大管二、低音大管、圆号四、小号三、长号三、低音大号、定音鼓、锣、竖琴二、弦乐器。

汪启璋译

伊戈尔·斯特拉文斯基

(Igor Stravinsky)

1882年6月17日生于奥拉宁鲍姆，1971年4月6日卒于纽约市

阿冈，十二人芭蕾

(Agon, a Ballet for Twelve Dancers)

1953年动笔写《阿冈》时，斯特拉文斯基已有十年没写芭蕾舞音乐了。他的许多崇拜者以为他重写芭蕾意味着回到新古典主义风格。斯特拉文斯基在开始写《阿冈》时也的确采用一种熟见的以不谐和为基调的和声风格。但是，他写了一半就中断了，另起炉灶写一首丧歌《挽迪伦·托马斯》(1955)和《圣歌》(Canticum sacrum)赞美威尼斯、威尼斯的大教堂及其守护神圣马克。就在写作这两部作品的过程中，他演变成十足的十二音作曲家。

1953年春续写《阿冈》时，他发现自己的风格变化为如此巨大、对已成的前半部芭蕾舞感到不自在。但是，他没有推倒重来，而是加以微妙的修改补上后几乐章，如愿以偿地用序列风格结束这份总谱。尽管如此，斯特拉文斯基在《阿冈》的最后一页上还是回到强烈的自然调性：这样，全曲以C大调开始，以C大调结束。最后一小节的完成日期是1957年4月27日。

《阿冈》是1954年林肯·科斯坦和乔治·巴朗钦用洛克菲勒基金会资助纽约市芭蕾舞团的一笔钱约他写的。第一次音乐会于1957年6月17日斯特拉文斯基七十五岁生日那天演出，由罗伯特·克拉夫特指挥洛杉矶节日乐队演奏。舞剧于同年12月1日由纽约市芭蕾舞团在纽约市艺术中心上演。主要演员为戴安娜·亚当斯、梅丽莎·海登、托德·博伦德和亚瑟·米切尔。

构思时他便拟聘巴朗钦为编导，《阿冈》是一部抽象的舞剧，既无情节又无题材。甚至剧名《阿冈》虽是一表示“较量”的希腊字，並不真有所指，而属“装饰”性质。其中许多舞蹈片段，特别是中间几段（萨拉班德、加利亚德和布兰尔）的乐思，取自十七世纪法国宫廷舞曲，为德劳兹的《舞蹈的辩护》和马伦·梅塞纳的《世界的谐美》中所描述的那些。

斯特拉文斯基的表现手法比早期作品凝练而紧凑的多。“我过去和现在的世界不可能一样，”斯特拉文斯基在他的《谈话录》中说道。“我知道，《阿冈》中有些片段比起我其他一些同样篇幅的乐曲来，内容要丰富三倍。当然，听音乐时也就要求有更大深度，这种新的要求改变了时间的观念。”

巴朗钦在斯特拉文斯基合作下编导的舞蹈完全是抽象的。巴朗钦自己把它比作“国际商用机器公司的电子计算机”，还补充说，“它是机器，可是它是一架有思维的机器。”约翰·马丁在《纽约时报》上评舞剧的首演时说巴朗钦不对，“连国际商用机器公司也从未敢试造一部从事高度智能的机器，而《阿冈》却那样做了。你发现自己在微笑，倒不是因为它好玩，只是看到编舞者故意把自己困在作曲的陷井之中不得脱身，而在最后一拍上轻

而易举，得意洋洋地迎刃而解感到高兴。"

这部芭蕾剧拘泥形式，纯属思辨和抽象，使斯特拉文斯基和巴朗钦的最热情的崇拜者也为之担心，生怕只有少数人能欣赏它。事实上卖座却是极好。也许是作曲家和舞蹈编导经过三十余年合作而相互了解之故。二人合作上演的《阿冈》可谓天衣无缝，为迪亚吉列夫的传奇时代以后所罕见。

舞剧布局为十分对称的四组演员，每组三人。四组由一段前奏和两段间奏连结如下：

1、四人舞（男演员四人）

2、双重四人舞（女演员八人）

3、三重四人舞（八女、四男）

前　奏

1、萨拉班德（独舞，男）

2、加利亚德（二女）

3、尾声（一男、二女）

间　奏

1、单布兰尔（二男）

2、快乐布兰尔（一女）

3、普瓦图布兰尔（二男、一女）

间　奏

1、双人舞（一男、一女）

2、四对双人舞（男与女）
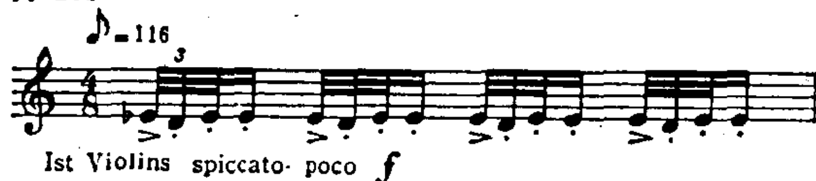
3、四组三人舞（一男、二女）

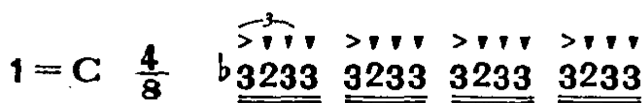
具体舞蹈指示只有二处，在总谱开始时："幕起，男舞蹈演

员四人背对观众横排在舞台纵深处，”以及谢幕前：“女舞蹈演员下，男演员回到舞剧开始时的位置——背对观众。”

第一段四人舞是军号齐奏式的乐曲，小号和圆号吹奏紧张的顿音节奏。第二段双重四人舞继续这一高压节奏，第一小提琴有一固定音型，令人联想起巴罗克晚期的一些协奏曲的充满活力的节奏，不过加强了电压：

例 202

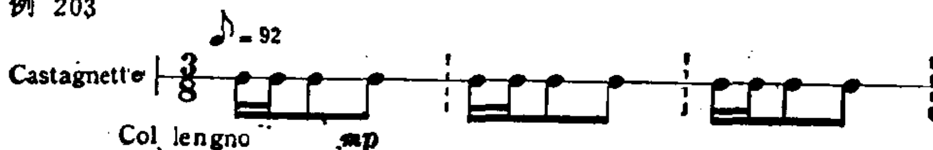




前奏分为两半；对比强烈，前一半似军号吹奏，后一半近乎神秘，音响奇怪而朦胧，初听时往往使人感到吃惊和不解。这些音响是别出心裁地用低音提琴演奏高泛音，加上竖琴、定音鼓和两支长笛产生的，在两段间奏中都重复出现。

色彩当然令人耳目一新，节奏也很新奇。例如快乐布兰尔一段的主要色彩为两支长笛、两支大管加上响板。木管的繁复节奏同响板的严谨的固定节奏形成对比：

例 203



舞剧结束时，令人回忆开始乐章，恢复幕起时的舞蹈队形。

《阿冈》的总谱用一个五花八门的大乐队，共有长笛三（其中一支可用短笛代替）、双簧管二、英国管、降B调单簧管二、低音单簧管、大管二、低音大管、圆号四、小号四、次中音长号二、低音长号与传统弦乐组、加上竖琴、曼陀林、钢琴、木琴、响板、锣三面或正常的定音鼓外加上降E、降G和降B调的高音定音鼓。乐队如此之大，音乐织体大部份时间都是通明透亮，更觉得荒唐可笑，不过，斯特拉文斯基从来不用全奏，大部分时间采用室内乐风格。

钢琴与乐队随想曲

斯特拉文斯基于1939年移居美国时，宣称他不认为自己是俄罗斯作曲家，使一些天真的崇拜者（包括笔者在内）大吃一惊。他宣布自己是一个拉丁谱系的作曲家。

这本来是不足为奇的，因为他早已成为法国公民，在法国住了将近四分之一世纪。更为重要的是，他吸收了大量的法国思想感情，连法国人也越来越把他当作自己人来看待。
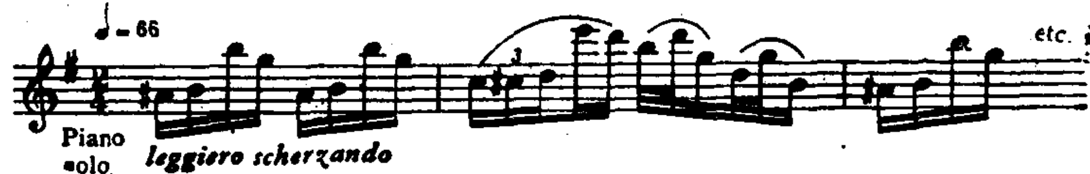
使斯特拉文斯基的《随想曲》成为现在这般模样，像金光闪闪、风趣而又优美的糖果，到底有几成出自高卢精神？很难断言。斯特拉文斯基自称，以韦柏的《音乐会曲》为借鉴。不过，韦柏固然不乏光彩和妩媚，却从无这种机智。也有人在其中听出门德尔松和柴科夫斯基的影响，可是，斯特拉文斯基的音乐中有干巴巴、不动感情的因素，似乎是法国、甚至斯特拉文斯基所特有的。

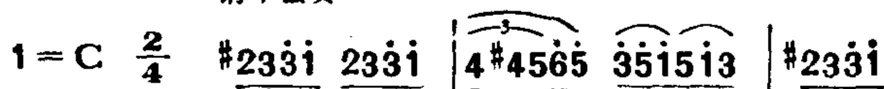
《随想曲》在1928和1929年作于法国，一半是为了满足斯特

拉文斯基自己想再写一首钢琴协奏曲的需要。首演在1929年12月6日在巴黎普莱耶尔厅举行，作曲家本人担任独奏，恩斯特·安塞尔梅指挥巴黎交响乐队演出。全曲分三乐章，乐章之间不停顿。

Ⅰ. Presto; Doppio movimento 第一乐章有短小的引子和尾声前后框住、合用两个对比主题：一为乐队的喧腾飞跑的音阶，一为独奏弦乐器的柔和沉思的经过句。这一乐章的主体也建立在两个对比主题上：一个是钢琴低音区中的沉重轰鸣的切分音型，一个是小小一缕潇洒的旋律，leggiero scherzando，由钢琴独奏奏出，随即被独奏长笛接过去：

例 204





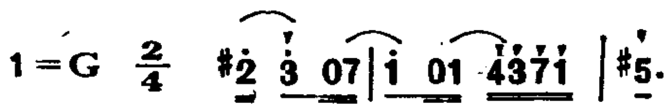
Ⅱ. Andante rapsodico 慢乐章不间断地进入，用简单的A—B—A曲式，有一条装饰精致的旋律线，结束小节前有一个短短的钢琴华彩段。结束小节直接转入末乐章。

Ⅲ. Allegro capriccioso ma tempo giusto 和第一乐章一样，这个辉煌的末乐章有短小的引子和一个切分音强烈的主题、由钢琴奏出。不仅如此、优美的对比主题scherzando grazioso也和第一乐章颇为相似：

例 205

Allegro capriccioso tempo giusto ♩=96





在独奏和乐队之间变戏法似地抛来抛去，手脚麻利非凡。结束时的光彩逼得人透不过气来。

配器为：短笛、长笛二、双簧管二、英国管、单簧管二、低音单簧管、大管二、圆号四、小号二、长号三、大号、定音鼓、钢琴独奏和弦乐器组。

牌戏，三幕芭蕾舞剧

（Card Game或Jeu de Cartes）

斯特拉文斯基的《牌戏》中的曲调大都上口，便于回家途中吹口哨用——悠然自在、幽默、有时带讽刺意味，有许多是取自前辈旋律大师，但是经过斯特拉文斯基的个性的熔炼，变成了唯他独有的表情用语。尽管写作于阴霾密布的时代（1936），尽管作曲家越来越体会到纳粹德国的威胁，《牌戏》却不失为他笔下最轻松愉快、最逗人喜爱的作品。

今天回顾时，也许会觉得这部轻快的芭蕾舞剧像是在火山顶上跳舞用的音乐，但作曲家本人告诉我们，原来的构思蕴育已十余年，早在大萧条以前两次大战之间最景气的二十年代里。他早

就想写一部芭蕾舞剧，其中“演员身穿扑克牌的装束，在绿呢牌桌的背景片前表演。”写《牌戏》时，斯特拉文斯基休息时最爱打扑克，他一直对打牌感兴趣。他认为他早在学会打牌以前就爱好此道。很可能童年在德国疗养游乐场所度假时就爱上了，他写道：

“我最早看到的德国赌场……至今记忆犹新。现在写作舞剧音乐时，还仿佛听到‘长号’的声音，游乐场中的司仪人用以宣布新牌局开始。‘Ein neues Spiel, ein neues Glück’（新开局，新运气），他总这么说。我这部舞剧中三次‘发牌’，每一次开局的主题节奏和配器，都反映或模仿邀人入局的那声呼唤的速度和音色，以及它那整个的气氛。”

斯特拉文斯基说，如果要他说明《牌戏》的时代背景的话，那就是“浪漫主义时期的巴登巴登。作为画面的一个部份，想像中应有罗西尼、梅萨日、约翰·施特劳斯和我的降E调交响曲的第一乐章（数字66起）的曲调从市歌剧院或疗养院管乐队举行的音乐会上飘送过来。

林肯·科斯坦和爱德华·瓦柏格约请斯特拉文斯基写一部芭蕾舞剧时，《牌戏》总谱几乎已经完成。那是在斯特拉文斯基于1935与1936年访美期间。他们让作曲家自选题材，作曲家后与他儿子的朋友西奥多·马拉耶夫合作写出剧情。

《牌戏》原来的总谱发表时，剧情梗概定稿如下：

人物为一局扑克中几名赌客在绿呢牌桌上争论不休的几张主要的牌。每次发牌，背信弃义的‘百搭’因可以随心所欲地变成任何一张牌、而自以为稳操胜券，因此，使尽诡计，把牌局搞得复

杂无比。

“第一次发牌时，一名赌客输了，另二人‘相持不下’，虽然其中一人手上有‘百搭’。

“第二次发牌时，持‘百搭’者赢了，四张A轻而易举地胜了四张Q。

“第三次发牌，形势越来越紧张。这次是三套‘同花’在斗。‘百搭’虽然神气活现地率领一套黑桃顺子，赢了一家，仍败给K、Q带头的红心同花。这样一来，他就不能再作恶、耍无赖了。如拉封丹所说：

‘必须狠斗恶人不松懈。
和平固然是好事，
无奈敌人背信、毁约，
求和平又何济于事？’”

连这一点点剧情梗概，斯特拉文斯基也不给巴朗钦，因为他觉得音乐已包含了剧情，他信任巴朗钦的理解力和想象力。1937年初，他在纽约和巴朗钦一起稍微排练了一下各种速度，便自己去外地演出，回来时，排练已有很大进展。这时，他积极投入准备工作，每次排练准时必到，一般要呆上六小时。科斯坦回忆斯特拉文斯基有“一个从事科研的教授或者报纸编辑那样的略带仓促的集中力，专心一志，但是有那么多的活动要料理，一环扣一环，要安排得有条不紊，因此也只好三言两语，虽然客气，却如长者口吻，不容还价……在全剧通排时，他为演员像节拍机一般拍打大腿，突然打断一切，站起身来，急急比划着强调他的意思，建议什么改动。”科斯坦指出，斯特拉文斯基的变动从来不

是一时之兴，总是经过周密考虑，技术上有根有据，而且总是抱着与人为善的合作精神。他记得，有一次，斯特拉文斯基为便于舞蹈进一步展开而补写了一段音乐。

1937年4月27日，《牌戏》由斯特拉文斯基指挥新成立的美国芭蕾舞团在大都会歌剧院首次演出。“百搭”一角由威廉·道拉饰演，舞剧的全称译为《牌戏，三次发牌的芭蕾舞剧》，但在美国常用行话《牌局》一语称之。

Ⅰ、第一次发牌　三次发牌都用上述“司仪人”主题开始：节庆气氛的隆重邀请。第一次发牌是自由的三部曲式(A—B—A)。第一部分A建立在长笛独奏的一个优美的短句上、发展成与大管独奏的唠叨对话。中段B是突然迸发的巨大光彩和一股劲往前冲的节奏，随后，简短地回忆开始乐句。

Ⅱ、第二次发牌　“司仪人”的唤声这次引出一支小小的进行曲，接下去是五段变奏(不仅是音乐变奏，也是舞蹈的变奏)。第一变奏由弦乐加弱音器演奏，采用一个羞怯的小乐句，和贝多芬第八交响曲中滑稽的Allegretto scherzando遥相呼应。

例 206



小提琴加弱音器
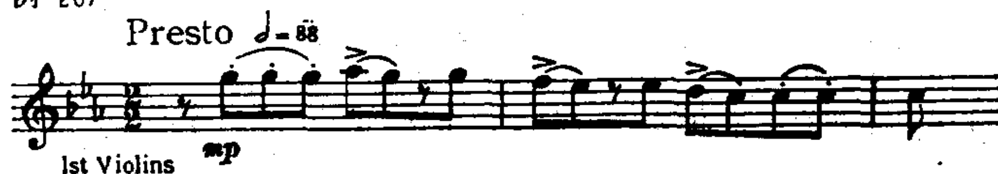
1＝♭B 3/4　0 5♯4 | 6 ♭65 ♯4 ♮43 2♯23 |

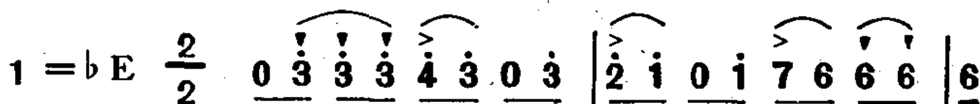
第二变奏是温和的对比，但第三变奏继续第一段那句贝多芬式的乐句。突然，笔锋一转第四变奏献上约翰·施特劳斯的《蝙蝠》中

最优美的曲调，由第一小提琴唱出，很快便变成纯净的斯特拉文斯基音乐。第五变奏推向节奏高潮，直接转入进行曲的回忆和一段随想曲式的结束段。

Ⅲ、第三次发牌 "司仪人"主题导出一首铺衍的圆舞曲，充满了约翰·施特劳斯、柴科夫斯基和拉威尔的圆舞曲的联想。接下去是一段流动不羁的Presto，从罗西尼的最迷人的一个曲调《赛维尔的理发师》序曲的正主题生化而成：

例 207





斯特拉文斯基以惊人的技巧，变戏法似地使节奏和织体成为某些乐曲解释者说他模仿打趣贝多芬的第五交响曲的正主题的依据。舞剧大部分用纤细的、近似室内乐的风格展开。但到最后几页，斯特拉文斯基发挥了大乐队的全部能量和音色的光辉。

总谱共用长笛二、短笛、双簧管二、英国管、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、长号三、大号、定音鼓、大鼓、第一小提琴十二、第二小提琴十、中提琴八、大提琴六、低音提琴六。

D大调小提琴协奏曲

这首写于1931年的协奏曲，以及斯特拉文斯基写于这十年和前后两个十年中的许多作品，常被贴上新古典主义的标签。可是，

他在写这首协奏曲时，心中更多想到的是巴赫或意大利巴罗克作曲家，而不是海顿或莫扎特。说到底，把这首乐曲称作新古典主义也好、新巴罗克也好，或者其他新的什么，都是极不公正的，因为它是彻头彻尾的斯特拉文斯基风格，个性强烈，根本不是任何前人范例的子息。不错，斯特拉文斯基对传统持有健康的尊重，几乎是崇敬的态度，但这并不使他变成一个平庸的模仿者。他和莫扎特一样，兼收並蓄，但也和莫扎特一样，毫无失去个性之虞。

这首协奏曲是威廉·斯特雷克促成的，斯特雷克是出版这份总谱的肖特公司的股董老板和董事长。他给斯特拉文斯基介绍美国小提琴家萨缪尔·杜希金，建议斯特拉文斯基为他写些什么。斯特拉文斯基起先不肯，因为他不熟悉小提琴技巧，怕写不好；另外还担心杜希金是常见的那类音乐素养不高、只知卖弄技巧的炫技师。

可是，兴德米特劝斯特拉文斯基说，正是因为他不熟悉小提琴，可能倒反而是件好事，这样，他不会单纯凭“熟悉的手指动作而进行作曲”。和杜希金进一步相识后，第二点疑虑也消除了，后者在小提琴方面给予他的帮助相当大。
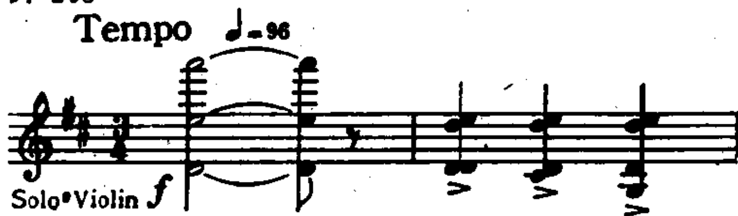
斯特拉文斯基于1931年写作这首协奏曲，前二乐章完成于尼斯，他在尼斯定居了七年。但是，尼斯这地方太使人分心，社交活动太多，至少对社交界人士吸引力太大。为了寻求安静，斯特拉文斯基选中格雷诺布尔附近的小镇，叫作沃雷普，在那里租了一幢别庄，叫作“拉维罗尼埃尔”。斯特拉文斯基在自传中写道，“伊泽尔河流域的纯净的空气，乡下的宁静，一座极美的花园，一幢舒适的大房子，引诱我们干脆迁到那里去安家，一住就是三年。”

斯特拉文斯基迫不及待地继续写作小提琴协奏曲。他写道，“我最新的这部作品是在整理了一半的大大小小的箱柜，来来往往的搬运工、室内装修工、电灯匠和白铁匠中间完成的。杜希金真是个忠实的朋友，他住在格雷诺布尔附近，离我们不远，每天都来看我。”作曲家还接下去写道，“由于杜希金以极大的热忱和体贴关怀着这首乐曲的进展，工作格外顺心。”

杜希金是这首协奏曲首演时的独奏家，由斯特拉文斯基指挥柏林广播乐队于1931年10月23日在柏林演出。虽然斯特拉文斯基在动手写作之前研究过不少标准的小提琴协奏曲，他的总谱最后还是采用了不常见的四乐章形式，包括托卡塔、咏叹调Ⅰ、咏叹调Ⅱ和随想曲。

Ⅰ、托卡塔　第一乐章以独奏小提琴和弦乐组的四个尖锐的和弦开始，主题属动机音型，在每个乐章开始处以多少可以辨认的形式回复，有时，用以隔开同一乐章中的大段落：

例 208



小提琴独奏

1=D $\frac{3}{4}$

5 - 5 0 | 2 2 2
2 - 2 0 | 1 1 1
1 - 1 0 | 1 1 1
| 1 7 5

用斯特拉文斯基自己的话来说，这一动机音型用作“进入这首乐曲的护照。”动机音型之后，两支小号紧接着介绍托卡塔的主要主题。这一主题更像节奏性片断，而不像平常概念中的主题：

例 209

♩=96

f ma non troppo

1=D 2/4 0 1712 | 1 1 1 1 | 1712 1 1 | 1 1 1 1 | 1712 1 1 |

0 6567 | 6 6 6 6 | 6567 6 6 | 6 6 6 6 | 6567 6 6 |

有一个对比主题，用传统的对比性属调（A大调），但不起重要作用。一个不太尖锐的对比段可能使人联想起传统的展开段，乐章结束时重新唤出主要主题。

Ⅱ、咏叹调Ⅰ　开始的动机音型出现后，小提琴独奏起着旋律主角作用。这一乐章是自由三部曲式A—B—A，对比的中间段在节奏上十分紧迫。

Ⅲ、咏叹调Ⅱ　这又是一个A—B—A曲式，动机音型以装饰繁多的新的形式引入每一段。

Ⅳ、随想曲　末乐章是让独奏家炫示技巧的地方，光彩逼人，听起来十分有味。动机音型进一步变化，节奏五花八门，想像丰富，令人惊异。圆号的 dolce cantabile 引入一个新旋律。结尾处有一个急板的尾声，其中的切分音和交叉节奏型光辉灿烂，激动人心。

斯特拉文斯基的总谱用短笛、长笛二、双簧管二、英国管、降E调高音单簧管、单簧管二、大管三、低音大管、圆号四、小

号三、长号三、低音长号、大号、定音鼓和标准弦乐组。

火　　鸟

(The Firebird)

"好好注意这个人，"1910年6月迪亚吉列夫在巴黎歌剧院排练《火鸟》时对他的首席芭蕾舞演员塔玛拉·卡尔萨维娜说。他指指斯特拉文斯基说："他眼看就要一举成名了。"

果真如此。二十八岁的伊戈尔·费奥多罗维奇·斯特拉文斯基不要说在俄国以外无人知晓，便是在国内、在圣彼得堡也不出名，不过只是里姆斯基-科萨科夫的一名优秀学生。但在1909年冬亚历山大·西洛蒂在圣彼得堡举行的著名的管弦乐音乐会上，西洛蒂选中並指挥上演了他的两首管弦乐小品《幻想诙谑曲》和《烟火》。在座听众中有迪亚吉列夫，此时他正沉浸在筹办一所新的芭蕾舞剧团的计划之中。他要集中第一流的、最富有大胆创新想像力的舞蹈家、舞蹈编导、作家、画家和作曲家。他正需要一个作曲家的合作。他那识才的"慧耳"一听便知，能想像出《烟火》这部作品的人正是他所需要的人材。作为试探，他第一步先请斯特拉文斯基为几首短曲配器：两首肖邦，用于福坎的芭蕾舞剧《仙女》（开始用的夜曲和结束用的圆舞曲）和一首格里格的钢琴曲，用于芭蕾舞剧《宴席》。这都是为俄罗斯芭蕾舞团在巴黎的第一个演出季用的。

斯特拉文斯基福星高照。俄罗斯芭蕾舞团在巴黎的第二个演出季，迪亚吉列夫原先约好里亚多夫写一部用俄罗斯神话火鸟为题材的芭蕾舞剧，但里亚多夫作风拖拉，使迪亚吉列夫毫无办法；

经双方协商，这项任务转让给斯特拉文斯基，斯特拉文斯基在1909年夏末收到迪亚吉列夫的电报邀请。斯特拉文斯基好像担心来不及在1910年春的演出季前完成总谱，但是能和福坎等名流合作，他感到十分荣幸。他接受邀请，不等迪亚吉列夫的聘约正式生效，十一月初便动手写了起来。第二年三月，总谱已有了个架子，四月半便给巴黎的迪亚吉列夫寄去全部配器。最后润饰的定稿题献给他的老师里姆斯基-科萨科夫，上面写明日期是1910年5月18日。

《火鸟》于1910年6月25日在巴黎歌剧院首演，由加勃里埃尔·皮埃尔内指挥。米歇尔·福坎编舞。演员阵容非同一般，由卡尔萨维娜领衔主演火鸟，福坎自己饰演伊凡王子的角色，福金娜演第十三公主。这次演出不仅载入芭蕾舞史册，而且正如迪亚吉列夫所预言的，把斯特拉文斯基一举推上当代作曲家的前列。

在斯特拉文斯基此后漫长的一生中，《火鸟》始终是他最流行的一部作品。音乐可说是地道的浪漫主义，民间歌曲、舞曲风格的旋律与节奏十分醒目，和声浓郁、管弦乐色彩富丽；在配器技巧炉火纯青、细致入微和新颖独到方面，甚至胜过乃师里姆斯基-科萨科夫。《火鸟》以后的作品中，斯特拉文斯基的趣味和风格变化极快：《彼得鲁希卡》和《春之祭》相继问世。有些赞慕者希望他回到《火鸟》的浓郁风格，斯特拉文斯基到后来感到不耐烦时便称《火鸟》这部美丽的作品为“观众最爱吃的棒棒糖。”

《火鸟》的故事根据许许多多的俄罗斯神话，关于年轻的王子伊凡，善良的仙女火鸟，和绿爪怪物卡歇伊。伊凡在火鸟的帮

助下，救出被绿爪怪物劫持的公主，结成夫妇。

王子深夜在树林中徘徊，凭一丝红光见火鸟在银树上啄金果。火鸟欲躲不及，被伊凡捉住。她求他释放，並愿拔一根火红羽毛相赠，作为当王子需要帮助时必来相助的信物。伊凡感其可怜，将这美丽的生物放归自由。拂晓，王子发现树林变成了古堡的花园，原来是卡歇伊的城堡。十二个美丽少女走出宫外玩金苹果游戏。伊凡发现她们个个容貌端丽、仪态大方，猜想必是皇室公主无疑。第十三个公主特别使他目不转睛。他情不自禁地从匿身的暗处走了出来，公主们跳起优美的轮舞。天色越来越亮，公主们匆匆回卡歇伊宫中受幽禁。

王子忧思片刻，突然下定决心，拧开宫门。大钟狂鸣，一群怪物蜂涌而出：有奴隶，有畸人、谄媚者、双头怪物、基基莫拉和波利波奇卡，全是卡歇伊的侍从，最后出现那吃人的魔王。伊凡被擒下狱，卡歇伊企图把他像其他胆敢闯入领地的骑士们一样变成石头。

伊凡记起火鸟的羽毛，挥一下，火鸟如诺出现在他面前，并施法使宫堡中群怪疯狂起舞。怪物犹图挣扎自卫，乐队轰然炸响，奏起第二支《地狱之舞》，群妖似乎暂时重占优势。待到舞曲结束时，一个个跳得精疲力竭，火鸟以一支优美的摇篮曲催之入睡。这时，她引伊凡到一具埋于地下的棺材，里面有一巨蛋锁着卡歇伊的邪恶灵魂，伊凡将蛋砸碎在地。

卡歇伊死了，他的宫堡和侍从在黑暗中消隐。光明再现时，公主们获释，囚禁的石头骑士们复生。一片欢腾，伊凡娶第十三名公主为新娘。

斯特拉文斯基从《火鸟》中抽出三套音乐会组曲。第一套出版于1911年，采用原来的巨大乐队和浓郁的器乐色彩。第二套组曲重新配器，采用较小的传统乐队，发表于1919年，是今天音乐会演出中最常用的版本。第三套发表于1946年，所用乐队和1919年稿一样，但增加了几段芭蕾舞选曲。

《火鸟》第一组曲，（1911）

Ⅰ、引子：卡歇依的魔法花园；火鸟舞　舞剧的引子用低音弦乐器的最阴沉的音色开始，暗示一个荒诞凄凉的深夜，附近就有一座妖怪的宫堡。幕起时，伊凡王子在森林里迷了路，忽见一丝红光。钢片琴声闪烁，表示火鸟走近。突然一阵战栗遍及整个弦乐组，宣告火鸟出现。她的独舞变奏曲的配器极尽幻想之能事，弦乐器闪烁着，木管乐器晶莹的高音泼洒，宛如鸟翼振颤和火鸟飞翔时的俯冲和起伏。（组曲省略伊凡捉住火鸟的插段）。

Ⅱ、火鸟的恳求　火鸟被捕后，变成一只温柔多情、苦苦哀求的生物，用中提琴和木管连绵不断的优美旋律线来表现。在斯特拉文斯基心目中，这部舞剧情节的关键在于伊凡被火鸟的恳求所打动，对它产生怜悯。火鸟拔下一根火红的羽毛，作为信物，需要时必来相助。伊凡让这美丽的鸟儿飞走。（下一段在组曲中略去，王子来到卡歇伊宫堡禁地的花园中。十二位美丽的公主走出宫堡，第十三名使他特别注意。）

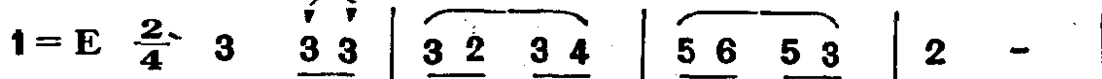
Ⅲ、公主们玩金苹果的游戏（诙谑曲）　公主们轻盈优美的风度和她们的天真的游戏，用高音木管和精美的弦乐器跳弓水银般滚来滚去表示。这一个活泼的短句像叠句似的不断回复（组曲

省略几小节，剧中，伊凡按捺不住，从藏身的暗处走出。但公主们继续跳轮舞）。

Ⅳ、公主们的轮舞　温柔、抒情的舞曲采用俄罗斯民歌风格的旋律。其中由一支短笛和两支长笛奏出的主题以后变得光灿华丽，用于舞剧终场。独奏双簧管与长笛进行温情的对话。公主舞的叠句先在第一小提琴的柔音上出现：

例 210

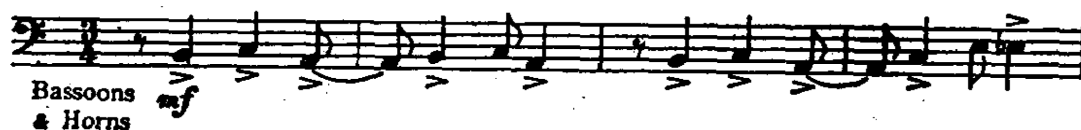




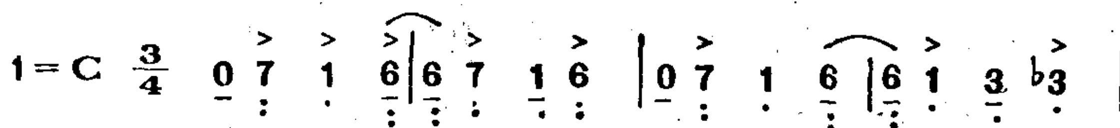
衬着加弱音器的弦乐的背景。单簧管含情脉脉地提问，双簧管如泣似诉地回答。最后，音乐归于寂静、如在梦中（组曲省略破晓、卡歇伊的群魔来临、伊凡被擒、卡歇伊企图把他变成石头、火鸟降临、和第一次群魔乱舞）。

Ⅴ、魔王卡歇伊的地狱之舞　整个乐队轰然砸入，不堪入耳，把卡歇伊和群鬼送入一场末日的疯邪的旋舞。如下的切分节奏：

例 211



大管和圆号



和撞击的和弦在乐队中追逐，其猛烈的冲势有时简直像是《春之祭》的先声。

1911年的《火鸟》组曲的配器用短笛二、长笛三、双簧管三、英国管、A调单簧管三、D调单簧管、低音单簧管、大管三、低音大管二、圆号四、小号三、长号三、大号、竖琴三、钢琴、三角铁、铃鼓、大鼓、对铃、木琴、钢片琴、锣、定音鼓、钹和传统弦乐组。总之，第一组曲的乐队（与舞剧一样）比第二组曲色彩绚丽得多，编制几乎大一半。从1911年到1919年第二稿，斯特拉文斯基发觉第一组曲的乐队未免“过于铺张”。

《火鸟》第二组曲（1919）

与《火鸟》第一组曲相反，第二组曲的乐队大为精简。只用了短笛一、长笛二、双簧管二、英国管、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、长号三、大号、定音鼓、大鼓、铃鼓、三角铁、钹、木琴、钢琴、竖琴和传统弦乐组。

Ⅰ、引子；火鸟与火鸟舞；火鸟变奏曲　第一乐章相当于上述第一组曲的第一乐章（这里不过略去卡歇伊魔花园和火鸟第一次出现时的简短的管弦乐描绘）。

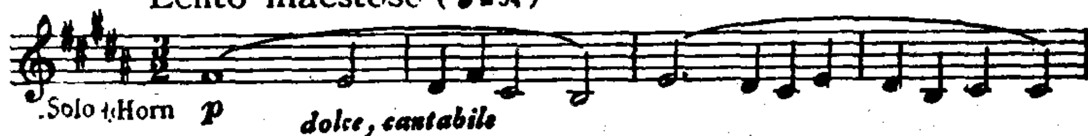
Ⅱ、公主们的轮舞　这一乐章与第一组曲中的第四段虽标题略有不同，内容相同。

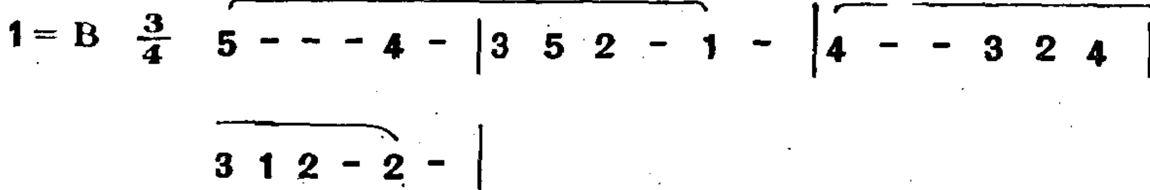
Ⅲ、魔王卡歇伊之舞　（同第一组曲第五段。）

Ⅳ、摇篮曲与终场　火鸟用以催群怪入睡的摇篮曲是最迷人的管弦乐魔法。开始时大管吹奏的思念性乐句，像讲童话开始时的“从前啊，有个……”结束时，悄悄的弦乐碎弓在乐队中飘然而

下（略去卡歌伊的灵魂毁灭的短插部，不间断地转入终场）。独奏圆号回声似地唱出公主一场中听到的长笛旋律：

例 212





竖琴滑奏如涟漪，弦乐以越来越大的热忱咏唱同一旋律。最后，整个乐队高唱解放歌，铜管衬在弦乐闪烁的持续音背景上，吹出浩浩荡荡的和弦进行，童话以光怪陆离的华彩迸发结束。

《火鸟》第三组曲（1949）

《火鸟》第三组曲又称芭蕾组曲，所收原有舞剧场景的音乐比第一、第二组曲都要多，事实上，足以用作节本上演舞剧。配器与第二组曲基本相同，不过加用响弦小鼓。

Ⅰ、引子：火鸟的前奏曲与舞曲：变奏曲（火鸟） 相当于第二组曲的第一段。

Ⅱ、哑剧Ⅰ 简单描写伊凡捉住火鸟。

Ⅲ、双人舞：火鸟与伊凡王子 相当于第一组曲的第二段。

Ⅳ、哑剧Ⅱ 短小的管弦乐经过句，描绘被魔法所惑的十三位公主上场。

Ⅴ、谐谑曲：公主舞 相当于第一组曲第三段。

Ⅵ、Ⅶ' 剧Ⅲ　管弦乐　描写伊凡突然出现在十三位公主面前，

Ⅶ、回旋曲（轮舞）　这是第二组曲的第二段。

Ⅷ、地狱之舞　这是第二组曲的第三段，魔王卡歇伊之舞，

Ⅸ、催眠曲（火鸟）　相当于第二组曲的摇篮曲。

Ⅹ、终场颂歌　包括第二组曲和舞剧的终场。

士兵的故事，音乐会组曲

(Concert Suite from L'Histoire du Soldat)

"如果说每一首好的乐曲都有其特征性音响为标志，"斯特拉文斯基在他的《呈示与展开》一书中说："《士兵故事》的特征性音响是小提琴的吱呀和鼓的击点。小提琴是士兵的灵魂，鼓是妖法。"

斯特拉文斯基是特征音响的专家。《士兵的故事》的音响根源很有意思，它在于作曲家的本性和1917—1918年的世界。那是斯特拉文斯基的艺术的转折点，也是西方世界的转折点。

"我选用这些乐器（后来他解释道）是受我一生中一件重大事件的影响，那时我发现了美国爵士乐……《士兵的故事》的乐队像爵士乐队，每个大类——弦乐、木管、铜管和打击乐器——都用高音乐器和低音乐器。每件乐器，除大管外，都是爵士乐的法定成员，不过我用大管代替萨克管。（萨克管比大管声音浊而穿刺力更强，因此我宁可把它用在管弦乐队的组合中，如伯格在小提琴协奏曲中那样用法，特别是低音萨克管，如在兴德米特的《日复一日》中。）打击乐部分也必须视作我热衷于爵士乐的体现。我在洛桑一家音乐铺子买了这些乐器，边作曲边学习演奏……我对爵士乐的知识全部是从一张张活页乐谱上学来的，由于我从来没有听见过

爵士乐演奏，因此我借用的风格是纸上的，不是演奏中的。可是，我能想像爵士乐的音响，或者说我喜欢这样想像。不论怎么说，爵士在我的音乐中意味着全新的音响。《士兵的故事》标志着我同养育我的俄罗斯管弦乐派的彻底决裂。”

对打击乐器的热爱，这是造成《士兵的故事》的性格的一大因素，斯特拉文斯基称之为“我的生物本能之一。撞锣、击钹、敲木鱼（或评论家）一直给我强烈的满足”……这部重要著作音响单薄，和它写作贫瘠年代不无关系。早在1918年，当《士兵的故事》构思得初具规模之际，斯特拉文斯基和帮他写台本的诗人兼小说家朋友查尔·费尔迪南·拉穆兹正处于第一次世界大战最后几个月的经济拮据的困境。他同出版商俄罗斯音乐出版社断绝联系，毫无版税收入，因为那家出版公司的总部在柏林。

这对朋友以前也合作过，如今为求摆脱困境，又要在艺术上引人入胜，决定搞一台戏，必须非常切合实际，即使在战时条件下也能带到瑞士（当时二人都在瑞士居家）各地去上演。他们设想只用一小组演奏员，演员人数更少，这样既易于聘请，费用又不大。这台戏不需要大舞台，可以在各种类型的厅室礼堂，甚至在露天上演。拉穆兹建议不用歌剧或带配乐的传统戏剧形式，而采取灵活的、用朗诵讲解的戏剧形式。

题材是斯特拉文斯基提出的，他最近看了一本在被征入伍的俄国士兵中流行一时的民间故事集，魔鬼在这些故事中起色彩鲜艳的重要角色。斯特拉文斯基特别被其中一则所吸引。据他说，在故事中“士兵灌了魔鬼许多伏特加，后来又给他吃一把子弹，骗他说是鱼子酱，魔鬼狼吞虎咽吃下后死去。”斯特拉文斯基给拉

穆兹还讲了这本集子中的几个插曲，“开小差的士兵和老是来追命索取灵魂的魔鬼”。虽然这些都是俄罗斯故事，二人一致认为，他们写的戏要有更广泛的人性和时代性。演出时，士兵要穿上一身从前的瑞士军装，台词带有瑞士方言的感觉。（后来，在瑞士以外各地上演时，台词和服装进行适当调整以保持戏剧的主题性格。）

斯特拉文斯基的乐队只选用了七件乐器：一只打击乐器，弦乐、木管、铜管每组两件。弦乐用小提琴和低音提琴，木管用单簧管和大管，铜管用短号和长号，打击乐用一个大套，全由一人演奏。演员只有三个：士兵、魔鬼和公主。布景也是少到极点。七个人的乐队加指挥应在舞台一侧，让人清楚地看到。另一侧，讲解员坐在小桌前的凳子上（或酒桶）上，桌上有一只酒杯和一瓶白酒。

1918年9月28日在洛桑市剧院的第一次演出由恩内斯特·安塞尔梅负责音乐指导。整个演出（比两位创造者所设想开支要大得多）多亏温特图尔的维尔纳·赖因哈特慷慨解囊，才得以实现。赖因哈特承担了“人、物和事的一切费用”，斯特拉文斯基回忆道“最后甚至还付我作曲费。”最早的演员包括三个演戏经验不多的大学生加上戏剧界著名的皮托约夫夫妇，乔治·皮托约夫任导演，柳德米拉·皮托约夫跳公主的角色。饰演讲解员的伊利·加涅宾，士兵为加勃里尔·罗塞，魔鬼为让·维亚-吉尔斯。

魔鬼的角色有说白、表演、哑剧和跳舞，比较难找，只好把它分给两个人扮演，早在九月初，斯特拉文斯基和拉穆兹作过一个决定，可惜从来没有实现过。1918年9月5日，拉穆兹写信给

朋友说，"昨晚斯特拉文斯基对我说，他打算自己跳最后一场，那可是再好也没有的事了。请你鼓励他这么做。"一封没有日期、但可能是同一天写给斯特拉文斯基的信说道，"那就请你自己跳最后一场吧，你会跳得富有节奏活力，扭转局面的。"这个计划虽说寿命不长，倒颇能说明首演时的气氛，第一流的专业技巧显然不是首要目标。最后，魔鬼跳舞的那一部分由乔治·皮托约夫担任。

维亚-吉尔斯描绘排练的兴奋气氛道：

"斯特拉文斯基和拉穆兹负责每天的排练——前者总是处在那样一股子热情、出新点子、快活、生气、头痛的旋风中：一会儿跳到钢琴上，仿佛它是个危险的敌人，必须狠狠地揍它才能把它镇住；一会儿跳上舞台，喝了一杯又一杯樱桃酒，喝了酒的后果又不得不借用阿斯匹林来镇住。后者则安静、专注、友善、提意见时羞答答地、看问题总是站在我们的立场上，力求帮助我们找到正确答案，表现出无比的耐心，望住他那位合作者亲切地跳上跳下，暗自好笑。有这两位气质相互增补的艺术家在场，我们觉得自己充满活力、一门心思只想到工作，无半点杂念。"

《士兵的故事》音乐会组曲包括八段最重要的音乐：

Ⅰ、《士兵进行曲：进行曲调》 幕启前，经过歪曲的进行曲片段描写一个士兵疲沓地踏上归途，回家度假两周。讲解员告诉我们："他从早到晚受尽欺凌。"

（士兵在小溪畔坐下，打开军粮袋，拿出一把褐黄色的旧提琴，拉将起来。）

Ⅱ，《士兵的提琴》 士兵正陶醉在自己的曲调中时，魔鬼扮成一个矮老头持捕蝴蝶网上，驻足谛听音乐，然后躲藏起来，

接着又从藏身处出来，向士兵走去。士兵吃惊得跳了起来。

（魔鬼劝士兵拿琴换他一本魔书，这书可以让他发财。并邀请士兵和他一起生活三天，教他拉提琴，同时他教士兵如何使用魔书．当士兵回到家乡时，原来的朋友，甚至他的母亲都感到意外，吓坏了。他的未婚妻已另嫁人，生了两个孩子。原来和魔鬼过了不是三天，而是三年．他以魔书带来的巨富自慰，但是这些不能给他带来快乐，他撕掉魔书，回去重过冒险生涯．到了一个新的国家，得知国王有女病重，谁能治愈公主的病便可娶她为妻．士兵决意试试运气，前往王宫．）

Ⅲ、《皇室进行曲》 进行曲声中幕启，悠然现出宫中一室，魔鬼一副提琴大师的打扮，手持士兵的那把提琴．

（士兵来到王宫，只见魔鬼已先他而至．士兵听从讲解员的意见，邀魔鬼赌牌．他故意将人世的浮财全部输给魔鬼，从而使那恶鬼失去魔道．然即夺过小提琴，站在魔鬼身边，拉将起来。）

Ⅳ、《小小音乐会》 魔鬼崩溃，士兵得胜，走向公主寝室，幕落。

Ⅴ、三首舞曲：探戈、圆舞曲和拉格泰姆 公主躺在床上，士兵奏起探戈，她慢慢起床，翩然起舞．节奏从探戈转向拉格泰姆的过程中，公主病愈．

（士兵与公主拥抱时，魔鬼以其本来面目上，企图夺取提琴，士兵努力自卫，忽然灵机一动，拉起琴来。）

Ⅵ、《魔鬼之舞》 舞曲一响，魔鬼开始抽搐．他想制止两腿哆嗦，但终于敌不过提琴的魔力，跳起舞来，越跳越疯狂，直到精疲力竭倒在地上．公主领会士兵的示意，抓住魔鬼的一只爪

子，二人把它拖到台侧。

（士兵与公主回到台上，二人拥抱。此时，魔鬼发誓报仇，只等士兵落入他的掌中。）

Ⅵ、《众赞歌》 在众赞歌的音乐声中，讲解员警告士兵不得贪心不足，不得在已有的幸福之外追求从前有过的东西。公主问起他的过去，他开始回忆。）

（公主建议一起回去看看他度过幸福的童年的地方。他提醒她说这是禁止的。但是，经不起她再三要求，他终于让步；心里还想，也许这次他母亲会认出他来，并且同意和他们一起生活。“那时我才称心如意呢。”但是，刚跨过国境，魔鬼便出现在他面前，琴又到了魔鬼手上，魔鬼拉起琴来。）

Ⅶ、《魔鬼的凯旋进行曲》 士兵垂头丧气，慢慢地、毫不抗拒地尾随魔鬼下场。幕后有人呼唤，士兵迟疑了一下，但是魔鬼挥手让他继续前行，双双消失，那声音最后又呼唤了一次，琴声消逝，只剩打击乐继续到那罪恶的结尾，幕徐徐落下。

彼得鲁什卡

（Petrushka）

《彼得鲁什卡》是斯特拉文斯基在第一次世界大战前夕一个紧接一个地为迪亚吉列夫的俄罗斯芭蕾舞团写的三部不朽芭蕾舞剧之一。如果说有什么东西赶得上这部音乐那样令人瞩目，那只能是斯特拉文斯基从一部到后一部作品之间风格的神速变化。

在1910年的《火鸟》中，斯特拉文斯基的乐队挥发出浪漫主义的温情，闪跃着使人联想起乃师里姆斯基-科萨科夫的色彩。

1911年的《彼得鲁什卡》中的色彩是粗砺，甚至往往是刺耳的：即使有温情，也都戴上了面具。荒诞的剧情配以荒诞的音响。

有时连灵感也是荒诞的。斯特拉文斯基在文章中说过，那著名的"彼得鲁什卡和弦"，C大调和升F大调的双调性结合，是作为侮辱——彼得鲁什卡对观众的侮辱来构思的，直到剧终，那木偶的灵魂还在重复那声侮辱。

斯特拉文斯基在自传中介绍《彼得鲁什卡》的产生如下：

"动手写《春之祭》以前（《春之祭》将是一项艰苦而费时的工作），我想放松一下，写一部以钢琴为主的管弦乐曲，类似'音乐会曲'那种音乐。在写作这部乐曲时，心目中清楚地看到一具木偶的形象，突然间被赋以生命，魔鬼似地泼洒出一串串琶音，叫乐队忍无可忍，怒不可遏。乐队报以威胁性的小号声。结果是一片喧嚣，吵得越来越凶，以可怜的木偶悲伤而满腹牢骚地垮台为高潮和结束。写完这首荒诞不经的乐曲后，我一边沿着日内瓦湖散步，一边冥思苦想，一连好几小时，找不到一个合适的标题，既能一语道破我这首乐曲的性质，又能表现这个可怜虫的个性。

"一天，我高兴得跳了起来，我找到了我要的标题——彼得鲁什卡，各国集市上都有的那个永恒的不幸的角色。此后不久，迪亚吉列夫来克拉伦斯看我，那时我住在克拉伦斯。他本来是来听《春之祭》的初稿的，我却弹给他听刚写好的，也就是后来的《彼得鲁什卡》芭蕾舞剧的第二场的那首乐曲，他听后大为惊奇。但是，他爱不释手，还劝我发展木偶的痛苦这一主题，成为一部舞剧。他在瑞士期间，我们二人一起根据我提的点子拟订了题材和情节的大纲，决定舞剧的地点为集市，有人群、有摊棚、有传统

的小剧场，魔术师以及他的戏法，木偶们一个个变成活人——彼得鲁什卡，他的情敌和舞蹈家，他们的爱情悲剧，最后，彼得鲁什卡死去。我立即动手创作舞剧的第一场，在博利欧完成，我们一家在博利欧度过1910——1911年的冬天。”

迪亚吉列夫选聘亚历山大·贝诺阿和斯特拉文斯基合作拟订舞剧的脚本和舞台动作，贝诺阿原是迪亚吉列夫的合作者，一度发生误会而分手。迪亚吉列夫上演的著名的《天方夜谭》的布景和服装便是贝诺阿设计的，脚本也是他编的。岂知迪亚吉列夫在说明书上却把脚本编者写成莱昂·巴克斯特，贝诺阿一气之下，离团而去。迪亚吉列夫本能地知道，搞《彼得鲁什卡》一剧，非贝诺阿不可；他便施展浑身解数，哄得贝诺阿回心转意。贝诺阿自已也难以拒绝这一动人的建议。他在《俄罗斯芭蕾舞团回忆录》中讲到他当时感到的诱惑说：

“彼得鲁什卡，俄罗斯的基纽尔和庞奇，① 和哑剧丑角阿列基诺一样是我从小的朋友。每当我听到街头木偶戏班子嗡着鼻子大声喊叫‘彼得鲁什卡来了！快来，好小子们快来看戏！’我便发疯似地要去看那迷人的演出，内容讲……一个游手好闲之徒鬼计多端，最后被一个长毛鬼抓住，拖下地狱。

“一听是搞彼得鲁什卡，我主即感到有责任把这位老朋友的形象在真正的舞台上树立起来。我更不能抵制描写黄油节集市（黄油节是狂欢节的最后一周，传统的过节方式是吃各种各样的美食，包括用黄油制作的糕点）……除了我感到对彼得鲁什卡的责任和歌颂圣彼得堡的狂欢节的愿望外，还有一个理由促使我接受迪亚

① 基纽尔为法国木偶剧中人物，庞奇为英国木偶剧中人物。

吉列夫的邀请——我顿时'知道'这部舞剧应该用什么方式上演……

"木偶们应该在一个魔术师的命令下变成活人，变成活人便多少必有苦难。真正有生命的人和刚才获得生命的木头人之间的对比越大，剧情就越是有趣。舞台上必须让出一大部分给人群——集市上的观众，木偶只需两个，主角彼得鲁什卡和他的情人。

"不久，我决定增加一个角色——黑人。街上演出彼得鲁什卡时，总有一个单独的幕间插剧：出来两个黑人，身穿金色天鹅绒衣服，用木棒互揍对方的木头脑袋。我用了一个这样的黑人作我的"主要角色"。如果让彼得鲁什卡象征人类心灵受苦的一面，——或者说象征诗意的原则？——他的情人科伦比娜作为永恒的女性的化身，黑人就是一切无聊而有吸引力的．雄健茁壮不该他有他却什么都能占有的人物的体现。"

1910年12月间，斯特拉文斯基去圣彼得堡，一来看望母亲，一来同贝诺阿合作，幸而贝诺阿对斯特拉文斯基已经写下的《彼得鲁什卡》的音乐全部感到满意．"《俄罗斯舞曲》不愧为真正迷人的音乐，"贝诺阿回忆道，"至于《彼得鲁什卡的呼喊》（这是斯特拉文斯基原先给予第二场《彼得鲁什卡的牢房》的音乐标题），听了大约三遍后，我在其中开始辨出痛苦、愤怒、爱情，以及支配全局的无告的绝望．"

早在1911年春，斯特拉文斯基与贝诺阿加入迪亚吉列夫正在罗马康斯坦齐剧院演出的班子，斯特拉文斯基继续在贝诺阿和迪亚吉列夫的俄罗斯芭蕾舞团的伟大的舞蹈家米歇尔·福坎亲密合作下进行创作。最后上演的《彼得鲁什卡》给人印象之深，所到

之处，评论家无不誉之为完整的艺术品，作曲家、诗人、画家、舞蹈家、指挥与导演合作得那么天衣无缝，竟然令人误以为出自一个伟大天才之笔；这一印象决非错觉，而是事实。排练是在一家不太干净的地下室餐厅里进行的，罗马的春天热不可当，斯特拉文斯基在琴上根据尚未完全刹清的手稿敲出一个个小节，福坎（不时对某些细节提出意见）训练着舞蹈家，而舞蹈家们则被斯特拉文斯基的音乐的复杂节奏搞得莫名其妙、胆战心惊，无所适从。然而，这部综合的演出渐渐初具规模，大家的激动心情、信心和自豪感倍增，这一集体努力的成果终将成为芭蕾史上的里程碑。

剧团开往巴黎作春季演出时，《彼得鲁什卡》的详细脚本已写成，排练在巴黎歌剧院的舞台上继续进行。福坎在他的《一个芭蕾舞教师的回忆录》中详细叙述到此最后阶段，舞蹈演员们还有多大困难必须解决。每次福坎以为演员们已经学会了斯特拉文斯基的迅速的拍子变化时，岂知他们已经又忘了。复杂的布景使问题更加复杂，因为演员们抱怨台上剩余的空间太小了，跳起舞来施展不开。斯特拉文斯基还给演员们增加困难，总谱上明明写着只用两只鼓，演出时坚持要在两侧几乎看得见的台口安上四只大鼓。

跳主角的演员阵容带有传奇性的光辉：扮饰芭蕾舞女演员的是塔玛拉·卡尔萨维娜，恩里科·切凯蒂（俄罗斯帝国剧院的大名鼎鼎的性格演员舞蹈家）演老魔术师，黑人由亚历山大·奥尔洛夫扮演，主角彼得鲁什卡则由瓦斯拉夫·尼津斯基饰演。尼津斯基是二十世纪最著名的男舞蹈家。特别是尼津斯基，他对这部舞剧贡献之大，似乎使一向最敬佩他的人都感到意外。

尼津斯基是个怯生而喜怒无常的人，给人的印象常常是一个

大力士、一个体魂和风度近乎超人的摔跤手，但是严重缺乏智力。他受的教育纯粹是传统的芭蕾舞，最受到吹捧的成就是腾飞似的跳跃，地心吸力对他似乎失去了作用。但是，随着新戏《彼得鲁什卡》在天才们的合力创作下初具规模，尼津斯基深入把握主角人物的繁复性格，表演感人至深，令专业演员都惊叹不止。一帧由他扮演的彼得鲁什卡的剧照就足以说明他多么深刻地把握住贝诺阿心目中的角色，单用脸部表情便能多么鲜明地刻划。他模仿木偶的动作是如此逼真，致使萨拉·柏恩哈特看了他演彼得鲁什卡后 对人家说，"我害怕，我害怕了——因为我刚才见到的是世界上最伟大的演员！"

《彼得鲁什卡》于1911年6月13日在巴黎的城堡剧院初演，由彼埃尔 蒙德指挥；演出一鸣惊人。然而，由于演出整个说来十分大胆创新，迪亚吉列夫不敢带此剧去别处上演。他觉得，眼下只有高雅的巴黎观众能够接受。

在法国以外的初演——1913年1月在维也纳的初演——似乎证实了迪亚吉列夫的担忧。第一次在国家歌剧院和维也纳爱乐乐队一起排练时，演奏员当着斯特拉文斯基的面大骂这种音乐"肮脏"，拒绝演奏，还说这样一部作品不应该拿到维也纳歌剧院的圣殿中来。好说歹说，乐队终于同意演奏，初演在歌剧院举行，但是，上述事件顿时传遍全市，对迪亚吉列夫的舞剧团极为不利。《彼特鲁什卡》在维也纳只演出了两场，据说有些人的演奏近乎怠工。相反，下一个月在伦敦的演出，反应热烈；1916年1月24日在纽约市世纪剧院的美国首演则大为成功。

《彼特鲁什卡》的总谱，和《火鸟》一样，原先要求一个很

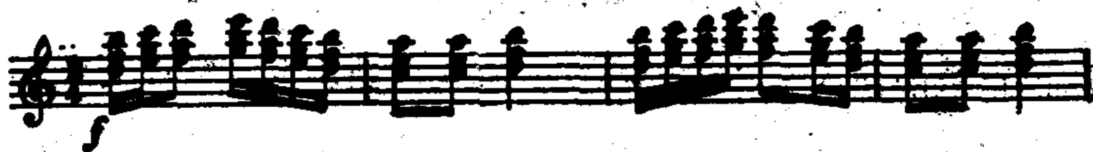
大的乐队，用短笛二、长笛四、双簧管四、英国管、单簧管四、低音单簧管、大管四、低音大管、圆号四，小号三（包括一支D调高音小号）、长笛三、短号二、大号、竖琴二、钢琴、钢片琴、木琴、钟琴、钹、定音鼓、大鼓、响弦小鼓二（其中一只放在舞台一侧）、长鼓一（坦布兰、也置于舞台一侧）、铃鼓、三角铁、锣和传统弦乐器组。

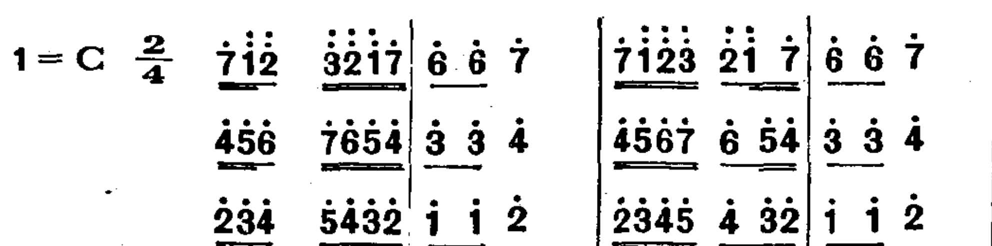
Ⅰ.第一场地点为原圣彼得堡的海军部广场，时间为1830年狂欢节的最后三天。音乐开始，表示喧嚣热闹、五彩缤纷的赶集日子。幕启，只见人群熙攘，集市上千百种五光十色的玩意儿分别或合在一起反映在乐队的万花筒般的节奏与和声中；先是手摇风琴和一个跳舞的姑娘，接着一群狂欢的人摇摇摆摆地过场，最后，手摇风琴的人吹起喇叭，舞台的另一边又出现一只八音盒和跳舞姑娘，使场上乱哄哄的气氛更加热闹了，人群越来越密，越来越兴奋。

一座小小木偶剧场门外，走出两个鼓手，鼓声使人群安静下来，翘首等待。戏班老板魔术师上场，乐队发出神秘的呓语和呼啸，表现魔术师的戏法在那些天真可欺的人身上产生的印象；然后，老板用长笛吹一支笨里笨气的曲调，表示弄神作法完毕。木偶剧场的幕启，人们看到三具木偶变成了人：彼得鲁什卡、黑人和芭蕾舞女演员，跳着疯狂的俄罗斯舞，音乐花哨、热狂、生硬而有棱角，犹如一个个木偶：

例 213.

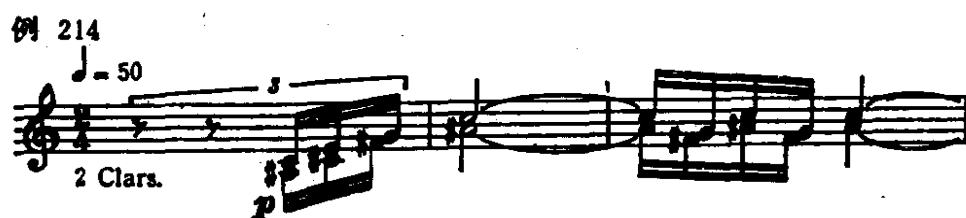
Allegro giusto ♩.=116

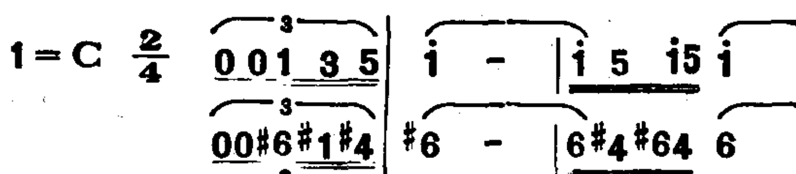




幕落，鼓声大作，换景。

Ⅱ、彼得鲁什卡的牢房般的小室，其中空无一物．砰然一声，门开，彼得鲁什卡被谁一脚踢进门内，直挺挺倒在地上。这时我们看到，他虽然是由木屑填塞制成，但却有一颗人的灵魂，闪烁着悲愤．彼得鲁什卡在牢中苦苦挣扎，摸着四壁企图逃跑：





我们听到他在钢琴的荒诞不经的琶音声中疯狂的摸索。最后，小号、短号和长号尖声吼出愤怒和失望。

门突然打开，美丽而俗气的小小芭蕾舞女演员轻快地跳着进来。彼得鲁什卡热恋着她，乐队赋予她彼得鲁什卡想像中的全部光华，但是她不理睬他。

Ⅲ、第三场是在黑人的豪华房间中．芭蕾舞女演员上，发现魁梧而粗暴的黑人十分浪漫蒂克；黑人向她调情．空虚而庸俗的音乐和二人的互相陶醉使彼得鲁卡什的悲剧更觉心酸．门突启，

彼得鲁什卡进入房中，但被满怀妒意的黑人赶出门外。

Ⅳ、景又回到帐篷外，在人群的欢笑声中，木偶剧院幕后传来野蛮的鞭笞声，彼得鲁什卡急奔出来，黑人怒气冲冲在后追赶，拔出弯刀，恶狠狠朝彼得鲁什卡砍了下去。木偶彼得鲁什卡可怕地抽搐一阵后死去。围观人群中一片惊惶，来了一个警察，老魔术师向大家证明，彼得鲁什卡不过是个木屑人。看热闹的人在暮色中散去。正当老魔术师把木屑人拖下去的时候，彼得鲁什卡的灵魂突然间出现在剧场上空，威胁嘲弄老魔术师，这时乐队中响出彼得鲁什卡的不协和的、“带侮辱性”的主题。魔术师恐怖得丢下木屑人，消失在黑暗中。灯光渐暗，乐队轻若低语，结束在不解决的旋律不协和音：“彼得鲁什卡和弦”的两个根音——还原C到下方升F的进行上。

据说迪亚吉列夫曾试图说服斯特拉文斯基改掉这一结尾。迪亚吉列夫认为“这样岂不是把舞剧结束在一个问句上？”多年后，斯特拉文斯基总是这样说，“总算他还听出这么一层意思。”

1947年，斯特拉文斯基修改此剧时，另外提供了一个音乐会演出用的结尾，用辉煌的*ff*代替那使迪亚吉列夫感到不安的悄然收场；演奏者可自由选用。新稿用的乐队也精简了。用短笛一，长笛三，双簧管二、英国管、单簧管三、低音单簧管、大管二、低音大管、圆号四、小号三、长号三、大号、定音鼓、大鼓，小鼓、铃鼓、三角铁、钹、锣、木琴、钢片琴、竖琴、钢琴和传统弦乐器组，音乐也有所变动：节奏记谱简化；不少段落中，重要旋律的乐队伴奏用对位性更强的风格重写。

普尔契奈拉组曲

(Pulcinella Suite)

1919年春天的一个下午，斯特拉文斯基和迪亚吉列夫一起在协和广场散步，迪亚吉列夫建议斯特拉文斯基去“翻阅一些轻松优美的十八世纪乐曲，看看有没有可以加以配器而成芭蕾舞剧的东西”。还指明要他看看佩戈莱西，斯特拉文斯基认为迪亚吉列夫一定是昏了头。当时，斯特拉文斯基只知道佩戈莱西写的一部圣母哀悼歌和一部歌剧《婢作夫人》，他对此人毫无兴趣。不过，他还是答应去看看佩戈莱西的乐曲，然后告诉迪亚吉列夫自己的想法。

“我去看了，”斯特拉文斯基说，“一看就爱上了。”

斯特拉文斯基对十八世纪音乐的热爱长达三十余年而不渝。最初不过是迪亚吉列夫随便说说，请他拿几条佩戈莱西的旋律，梳妆打扮一下，作为迪亚吉列夫的俄罗斯芭蕾舞团的新节目上演，岂知这一建议开花结果，创作出舞剧《普尔契奈拉》。这部迷人的作品使他进一步探索十八世纪的音乐，这一漫长的探索旅程竟成了自我发现的过程。

斯特拉文斯基在《对话与日记》中回忆道：“《普尔契奈拉》是我对‘过去’的发现，它像神的显灵一样；有了它，才有可能出现我以后的全部创作。它当然是回头看、是对‘过去’的初恋，以后还多次为‘过去’而颠倒；不过，它也是对着镜子看。当时没有一个评论家理解这一点，因此我被攻击为抄袭者，责为写作‘简单’音乐，怪我背弃‘现代主义’，斥我忘本、忘掉‘真正的

俄罗斯传统'。"

但是，到1919年，斯特拉文斯基发展到这样一个地步：他据以创作《火鸟》、《彼特鲁什卡》和《春之祭》的俄罗斯民族乐派的浪漫主义传统开始变成狭隘、局限而土气的一股力量。这是不是因为战争和布尔什维克革命迫使他长年离乡背井而造成的？还是他更多地参与西方音乐生活的结果？不论什么原因，斯特拉文斯基此时越来越强烈要求吸收和被吸收入西欧传统的主流。

斥责斯特拉文斯基出卖自己的俄罗斯出身，换来一锅新古典主义的杂烩汤之说，一度甚嚣尘上。在二十年代初，即使是斯特拉文斯基的最热烈的崇拜者，也有好多人不能看出这一新动向意味着成长而不是背叛。不知道斯特拉文斯基自己在当时是否意识到这会是多么重大的一个转折点。

《普尔契奈拉》不过是个开端。斯特拉文斯基决不是一个满足于为先师们配器的人。他越是强烈地被这位十八世纪大师所吸引住，越感到进退两难。

"我的行动路线应该受支配于我对佩戈莱西的音乐的爱还是敬？"（他问自己）"促使我们占有女人的是爱还是敬？难道不是单凭爱，我们就能深入一个人的内心深处？可是，爱就不敬了吗？只有敬，是不会生儿育女的，敬决不可能成为生产或创造因素。要创造，必须有一股动力，还有什么比爱更强的动力呢？我认为，提出这一问题本身就是对它的回答。"

斯特拉文斯基选用了二十段据说是佩戈莱西的音乐，（其中有许多是误认的）：三重奏鸣曲、古拨弦钢琴奏鸣曲、流行坎佐那《你若爱我》，以及六首咏叹调，选自歌剧《祭司》、《亲爱

的修士兄弟》和《阿里亚诺在叙利亚》，把它们改编为三十三件乐器的室内乐队曲，用长笛、双簧管、大管和圆号（全都是成对的）、小号和长号各一、弦乐组分成五把乐器的独奏（或称协奏组）和全奏（或称全奏组）。歌剧中的段落则改编为女高音、男高音和男低音的咏叹调，三重唱和二重唱。三个演唱者坐在乐队中，不充任台上任何角色。

根据《普尔契奈拉》总谱前的一个纸条说明，脚本乃根据1700年那不勒斯的一部手稿而作，其中若干段喜剧，都是围绕那不勒斯通俗喜剧中狡猾成性的传统角色普尔契奈拉这一中心。用作舞剧台本依据的一段叫作《四个相似的普尔契奈拉》，梗概如下：

"当地的姑娘无不爱上普尔契奈拉，她们的未婚夫妒忌得发了疯，联合密谋杀死他。他们满以为得计，借了服饰，打扮得像普尔契奈拉，前去会见情人。谁知普尔契奈拉这家伙诡计多端，找了个替身代他挨打。他自己，真正的普尔契奈拉，则化装成魔术师，救活他的替身。正当四个青年自以为剪除了情敌，前来认领自己的情人之际，普尔契奈拉出现，安排所有人的婚姻。他自己则同平碧奈拉结婚，接受替身的祝福，魔术师斗篷如今披到了替身福波身上。"

《普尔契奈拉》作于1919至1920年4月20日之间，在瑞士的莫尔日。1920年5月15日由迪亚吉列夫的俄罗斯芭蕾舞团在巴黎歌剧院首次上演，恩内斯特·安塞尔梅指挥，毕卡索绘景，马辛编舞並饰演主角，卡尔萨维娜演平碧奈拉，剧团的著名芭蕾舞教师切凯蒂则饰演医生这一配角。

舞剧原有二十段音乐，斯特拉文斯基采用其中十一段，改写成八乐章组曲如下：

Ⅰ、序曲

Ⅱ、小夜曲

Ⅲ、a、小诸谐曲

b、快板

c、小行板

Ⅳ、塔兰台拉舞曲

Ⅴ、托卡塔

Ⅵ、加伏特舞曲与变奏二段

Ⅶ、二重奏

Ⅷ、a、小步舞曲

b、终场

演奏组曲用的乐队和舞剧一样规模，不过第二段和第三段a的声乐部分（男高音咏叹调《在嫩嫩的青草中》和原来的一首独唱坎佐那《燃烧的瞳孔》在舞剧中改成了女高音、男高音和男低音三重唱）都用乐器代替。《普尔契奈拉组曲》的第一稿成于1922年左右，1922年12月22日由彼埃尔·蒙德指挥波士顿交响乐队首演。1974年，斯特拉文斯基加以修订，只作些微更动，主要改了一些节拍机标记，另将第七段的“二重奏”改为“活泼地”。

春之祭，异教时期的俄罗斯风光

（The Rite of Spring〔Le Sacre du Printemps〕, Pictures of Pagan Russia）

1913年5月29日，斯特拉文斯基的芭蕾舞剧《春之祭》出现在巴黎香爱丽榭剧院的舞台上，成为爆炸性事件；从此音乐大变样。在场听众一片骚动，有人吹口哨、学猫叫，有人争吵、辱骂，人们互相拳打脚踢，有一位青年作曲家的衬衫领子都被撕了下来，他事后一直珍藏着，作为那场战斗的珍贵纪念。

迪亚吉列夫俄罗斯芭蕾舞团的头牌明星瓦斯拉夫·尼津斯基是这部舞剧的舞蹈设计，在后台听到吵闹声，气得脸色苍白，恨不得跳出去回到台上对那些捣乱者发起一场反骚动，斯特拉文斯基将他劝住。“那一个晚上变成了一场艺术战争，”美国诗人兼评论家卡尔·范·威赫登写道，“乐队继续拉下去，谁也听不见，除非偶尔出现一阵微微的平静。”他身后的年轻人为了看得清楚些，站了起来，激动得握紧拳头在作家的头上打节奏。“我的情绪也高极了，”范·威赫登回忆道，“好一阵没有感觉到他在打我，一下一下和音乐完全同步。待我发觉后转过身去，他的道歉是真心诚意的。我们都入迷了，忘乎所以。”

如果说《春之祭》引起了观众的骚动，它在音乐家中间产生的反应则犹如地震。令人难以忍受的噪音，和弦冲撞、调性冲撞、节奏冲撞以及压倒一切的乐队音响叫人既无法反对、又无法置之不理，如同雷阵雨或者路口急驰而过的火车，叫人奈何不得。作曲家都被它的原始力催眠了，有人企图模仿：普罗科菲耶夫在他那野蛮的《西锡亚组曲》中予以呼应，奥涅格甚至用快车的名字来命名一部作品《太平洋231》。也有些人激烈地反对《春之祭》，向相反方向走去，其中走的最远的莫过于斯特拉文斯基自己的新古典主义，不过，那又当别论。

最早起意写《春之祭》是在1910年，当时他正在完成一部十分受欢迎的舞剧《火鸟》。他想像中看到“异教徒庄严的礼祭：智慧的长者围坐一圈，注视一青年姑娘跳舞至死；他们正把她作为牺牲，祭献给春之神。”尽管有这一形象在心，他最初想写的是交响曲。

是俄罗斯芭蕾舞团的伟大经理塞奇·迪亚吉列夫劝斯特拉文斯基把它写成芭蕾舞剧的，斯特拉文斯基同意和俄罗斯画家尼古拉·罗厄里希合作写出脚本。罗厄里希不仅是位声望极高的画家，为迪亚吉列夫设计过舞台布景，他还是个考古学家，是研究古斯拉夫人的权威。据说他相信自己在神话、地质学和"大自然的地震力和宇宙力"之间发现了联系，为此深感不安。这位兼考古学家的画家和作曲家一起审阅古斯拉夫艺术、工艺品和服装、有些服装用作《春之祭》初演时的服装蓝本。

初步合作以后，罗厄里希给迪亚吉列夫寄去一个粗略的剧情梗概：

"在我和斯特拉文斯基构思的舞剧《春之祭》中，我的目的是表现古斯拉夫人心目中的尘世欢乐和天堂胜利的一些场面。……我的打算是，第一套布景把我们带到圣山脚下，绿油油的平原上，一个个斯拉夫部落在此聚会进行春祭。这一场中有个老女巫预卜未来，有抢亲成婚，有轮舞。接下去是最庄严的时刻。从村子里请来智慧长者，他将圣吻印在开花复甦的大地上。在这个过程中，人群被莫名的恐怖攫住……尘世欢乐的冲激后，第二景在我们面前表示天堂的奥秘。年轻的童贞姑娘们在圣山上魔石间围成圆圈跳舞，然后推选一个用作祭献的牺牲品。一会儿，她就在老人面前跳最后一次舞蹈，老人们身披熊皮，表示熊是人的祖先。然后，白须老人们将她奉献给春神"。

《春之祭》完成后二十年左右，斯特拉文斯基在《自传》中写了一条意见，说他这部大胆革命的总谱"从头到底只有音乐"。他好像已经忘记了第一次自发地来到他的脑海里的视觉灵

感的重要性，以及1911年9月26日在写给罗厄里希的信中提到的罗厄里希的建议给他的强烈刺激也是视觉形象：

"我已开始作曲，在激情与兴奋的状态中，起草了'芦笛'的引子和'树枝占卜'。写出来的音乐十分清新。披松鼠皮的老妇人的形象牢牢停留在我的脑子里，在我创作'树枝占卜'时一再出现在我眼前。我看到她在人群前奔跑，有时打断他们，从而打断了节奏之流。"

斯特拉文斯基于1913年3月29日写完总谱，题辞献给罗厄里希。音乐的风格显露出对原始音乐的本能的爱好，谁也不会料到这么一位高级作曲家在那么早的时候竟会有这样的爱好。《春之祭》中最有特征性的主题（除一个外，全都是斯特拉文斯基自己创作的）都是用小幅旋律构成的，难得超出四五个音符的范围。伴奏全部由短小重复的（固定）音型组成。虽然和弦极为复杂，有时尖锐地不谐和，多半是延续的，保持长时间不变，令人联想起古老的民间音乐的停滞的和声，如风笛的嗡鸣。

舞剧分成两半，前半部分叫作《大地崇拜》。

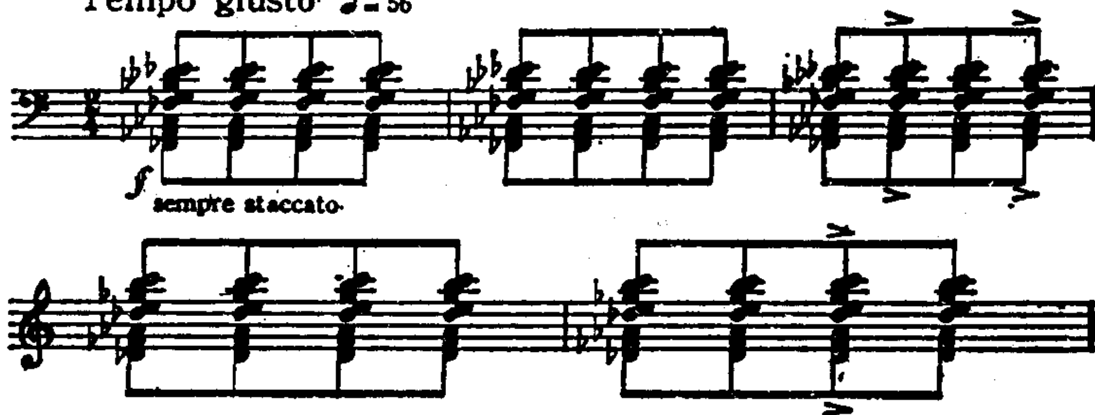
第一部分：大地崇拜

1、引子：Lento, tempo rubato 立陶宛民间曲调的忧郁的短句是全曲中唯一借用的旋律，定下音乐的格调，旨在唤起春天里生物世界的奥秘感。

2、春之先兆；青春少年之舞：Tempo giusto 重重的蹬足似的节奏，强烈的弱拍重音在一个不变的打击乐和声的背景上开始这一段。这一个野性的不协和音，斯特拉文斯基喜欢称它为十三和弦，有些人听来觉得它是E大调三和弦和降E上的七和弦的双调

性结合。

例 215



紧接其后的是一个固定音型：

例 216



1 =♭B $\frac{2}{4}$ ♭3 1 4 1 | ♭3 1 4 1 | ♭3 1 4 1 |

这种停滞的和声是原始音乐的习见的技巧（如风笛的嗡鸣），固定反复音型的手法也是原始音乐的常用技巧。这样的固定音型不止一个，在全剧中分别使用，或与其他固定音型或停滞和声结合使用，或用作旋律的伴奏。

3、诱拐的游戏：Presto 这是一段令人气都喘不过来的狂热的音乐，用整个乐队演奏的尖锐的和弦没有固定间隔地加以强调。

4、春之轮舞：Tranquillo—Sostenuto e pesante—Vivo—Tranquillo 大多数原始音乐的又一特征是旋律幅度狭小，往

往最多四个音，有时甚至更少。下面的旋律在不协和的平行和弦的进行中响出，衬在一个沉重而拖拉的固定音型的背景上：

例 217

Sostenuto e pesante ♩= 80



4 Flutes & 4 Solo Violas

四支长笛和中音提琴独奏

1 =♭A $\frac{4}{4}$

0	2	2	2	3 4	5	4	3	
0	7	7	7	1 2	3	2	1	
0	6	6	6	7 1	2	1	7	
0	2	2	2	3 4	5	4	3	

5、敌帮的游戏：Molto allegro 在整个乐队的爆炸式的阵阵迸发之间听到又一个四音旋律。

6、司仪祭司上场：〔速度同前〕 一个全新的主题由四只圆号相隔八度吹奏，宣告智者的到来。

7、大地祟拜（智者）：Lento 四小节十分柔和而神秘的不协和弦。

8、大地之舞：Prestissimo 以定音鼓和大鼓三对四的节奏冲击为衬托，第一部分的末段发展到如醉如痴的兴奋的高潮，圆号吹奏军号声似的小音型，小提琴撒野地旋转着，铜管和木管吹出沉重的切分和弦。

第二部分：祭献牺牲

9、引子：Largo 斯特拉文斯基给这段引子起的副标题为“异教徒之夜”，虽然总谱上并未写明。

10、青春少年的神秘圆圈：Andante con moto 为了求得这一段的某些细腻效果，弦乐组分成十三个声部。一个忧郁的民歌式旋律从小提琴转到圆号、又转到双簧管。速度骤然加快，沉重的和弦反复导至下一段。

11、被选中者的赞美：Vivo 这一段节拍变化不已：5/8、9/8、7/8、4/8等等，几乎纯粹是节奏。有时，整个乐队仿佛是一件巨大的打击乐器。

12、请祖宗：〔速度同前〕定音鼓和大鼓突然奏出戏剧性的渐强，同木管、铜管简单的军号式和弦相交替。

13、祖宗的仪典：Lento 这段音乐从一个轻柔地搏动着的伴奏节奏升至巨大的全奏高潮，四支圆号吹奏一个狂妄自大、装模作样的主题，然后消失，几乎归于寂静。

例 218

Lento ♩= 52

fff

4 Horns

etc.

四支圆号

1=C 3/4 ♭2̇ ♭1̇ 2̇1̇ ♭7 | ♭6♭2̇ ♭1̇ 2̇1̇ ♭7 | ♭6♭1̇ ♭2̇♭7 6 2̇ |

♭1̇♭2̇1̇♭7 ♭6 | 4/4 ♭2̇ ♭1̇ 2̇1̇

14、被选中者的仪典舞　被选中的牺牲品跳着舞死去的这首祭献舞是《春之祭》整个构思的核心。它的节奏复杂无比，可以说是全剧最强烈粗暴（然而远非最响）的段落。它和许多民族的音乐一样，我们往往轻率地称之为野蛮，其实十分精微复杂、细腻微妙、感染力极强、高度紧张达到了惊人的顶峰。

配器所用乐队甚大：短笛二、长笛三、中音长笛、双簧管四、英国管二、降E调高音单簧管、降B调单簧管三、低音单簧管二、大管四、低音大管二、圆号八、D调高音小号、C调小号四、长号三、大号四、定音鼓五、大鼓、铃鼓、锣、三角铁、古钹、括擦器和常见的弦乐组。

1921年舞剧总谱出版后不久，斯特拉文斯基稍加修改，显然是根据这部舞剧在1920——21年的演出季中重受欢迎所得的印象。1943年，他将最后的《被选中者的仪典舞》一段重新配器，既便于表演，又澄清音响。“也换用了一些乐器，”他写道，“我认为在许多方面有所改进。例如，第二圆号组的音乐大动了一下——圆号部分我从来没有感到满意过。……”他也彻底改动了弦乐声部，但只限于舞剧的最后一段。

夜　莺　之　歌

(The Song of the Nightingale)

斯特拉文斯基选用安徒生童话《夜莺》作为写第一部歌剧的题材，这是讲音乐的力量足以征服死亡的寓言。歌剧又为他的交响诗《夜莺之歌》提供素材。他之选用童话题材，很可能出于他对老师里姆斯基-科萨科夫的敬爱，他的老师写过好几部成功的童

话歌剧，其中最后一部《金鸡》完成于1907年。1908年，斯特拉文斯基在他的朋友斯杰潘·米托乌索夫的合作下，起草《夜莺》的台本。“这部作品受到老师的热心鼓励，”他在自传中写道，“至今我还欣慰地记得他对我的草稿的赞许……我感到十分伤心的是，他没能听到这些草稿最后的成品，我想他会喜欢的。”里姆斯基-科萨科夫的去世，打断了斯特拉文斯基的这部作品的创作，以及另一项重要任务，为肖邦的两首钢琴曲写配器，作为迪亚吉列夫在1909年春在巴黎上演的舞剧《仙女》的开始和结束。

1909年夏，斯特拉文斯基继续创作《夜莺》，完成第一幕的配器。这时，他又被迪亚吉列夫的另一任务所打断，这一任务对他的未来起决定性的作用，那就是邀请他写一部完整的舞剧《火鸟》，为迪亚吉列夫的剧团在巴黎歌剧院的第二年春季上演用。《火鸟》的惊人成功，使斯特拉文斯基一举名列当代作曲家的前茅。他接二连三地为迪亚吉列夫又写了两部舞剧：《彼特鲁什卡》和《春之祭》。1913年《春之祭》首演后，莫斯科新办的免费剧院（Free Theater）请斯特拉文斯基写完歌剧《夜莺》。起初，他迟迟不敢接受，因为自从他写完第一幕迄今已有四年，在此期间，他的音乐风格已变的面目全非。他在自传中写道，“我害怕，鉴于我的风格已变，后面的几场会与第一幕冲突。我把我的忧虑告诉了免费剧院的领导，并且请他们只用第一幕就够了，把它当作一个独立的小小抒情场景上演。但是，他们坚持要一部完整的三幕歌剧，并且终于说服了我。”

1913年—14年秋冬，斯特拉文斯基埋头创作第二、第三幕，但是没等他写完总谱，便听到了莫斯科免费剧院破产的消息。迪

亚吉列夫当即决定于下一个演出季在巴黎歌剧院上演《夜莺》。1914年5月26日在彼埃尔·蒙德指挥下首演。美国首演是在1926年3月6日，在大都会歌剧院，由马里恩·塔利饰演主角。

1917年初，迪亚吉列夫提出将《夜莺》作为舞剧上演，让歌唱家坐在乐池中演唱。斯特拉文斯基另外提了一个意见，"我本来就一直想要把《夜莺》的第二、三两幕的音乐合并成交响诗，这两幕的音乐属于同一类型。我对迪亚吉列夫说，如果他愿意把它搞成舞剧，那随他的便。他热烈欢迎我的建议，我便为此根据安徒生的童话改写一个大纲，随即动手改编交响诗。……"

斯特拉文斯基于1917年在瑞士莫尔日完成交响诗《夜莺之歌》的总谱。1919年12月6日由恩内斯特·安塞尔梅指挥瑞士法语区乐队在日内瓦首演。芭蕾舞剧的首演是在1920年2月2日，由迪亚吉列夫剧团在巴黎歌剧院上演，布景和服装由亨利·玛蒂斯设计，莱奥尼德·马辛编舞，塔玛拉·卡尔萨维娜饰演主角。

交响诗的配器采用比较透明的近乎室内乐的风格，略去歌剧的第一幕和第二、三幕中的好些段落。交响诗从描写中国皇帝的瓷宫开始，此刻宫中人正期待夜莺随时飘然莅临。这个场面是受童话中这段文字的启发："皇宫披上节日的盛装。用瓷砖砌成的墙壁和地板在千万盏金灯的照耀下熠熠生辉。那些争奇斗艳、能像铃儿般发出清脆鸣声的花儿，摆满了过道。人们来回跑动，带来一股穿堂风，铃声齐鸣。"在这里，还有在两个仪仗队的场面中，斯特拉文斯基采用古老的五声音阶，代表异国情调的中国。

在《中国进行曲》声中，朝臣庄重地上场，皇帝乘坐宝盖御辇上场。夜莺先用长笛独奏、后用小提琴独奏代表，用一段精

美的华彩段开始唱歌。它唱得那么优美，感动得皇帝也掉下泪来（为了求得交响乐的对称，交响诗开始处的音乐这时又回复了）。

日本天皇给中国皇帝送来一只机器夜莺作为礼物。机器夜莺上弦后也唱起歌来（用独奏双簧管表示），真夜莺生气而飞走了。（机器夜莺唱完后。中国皇帝发现真夜莺失踪，下令侍从列队将机器夜莺护送入寝宫。）在交响诗中，机器夜莺之歌后紧接着便是行列在行进。

歌剧第三幕开始时（交响诗中则紧接前面的音乐），深夜。宫中一室，月光下，皇帝卧病不起。床边坐着死神，头戴皇冠，手执御剑与权杖。交响诗删去众鬼的合唱以及鬼与魂飞魄散的皇帝的对话，直接转入夜莺归来的音乐。夜莺清新的歌喉不仅使皇帝连死神也陶醉了。死神恳求夜莺继续唱下去，但是鸟儿提出条件，要死神归还皇帝冠冕、宝剑和权杖。死神一一归还，最后自己遁去。（交响诗删去皇帝感谢心爱的夜莺、夜莺允诺天天晚上回来为皇帝歌唱这短短的一段。）

接下去的音乐是朝臣的行列，他们以为皇帝已驾崩，隆重如仪地走近御寝室，最后一霎那，将他们与寝室隔开的帷幕拉开，皇帝冠冕齐全端立室中，室内阳光灿烂。众臣匍匐如仪，皇帝向众人问早安。幕徐下，台后有渔夫唱道（交响诗中用一轻柔的小号代替）：

> 光明把黑夜驱尽，
> 白日来临，鸟儿欢鸣。
> 仔细听，多高兴；
> 这是天堂的声音。

交响诗《夜莺之歌》的配器为：长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号三、长号三、大号、定音鼓、三角铁、大鼓、钹、铃鼓、锣、响弦小鼓、钢片琴、钢琴、竖琴二和传统弦乐组。

C调交响曲
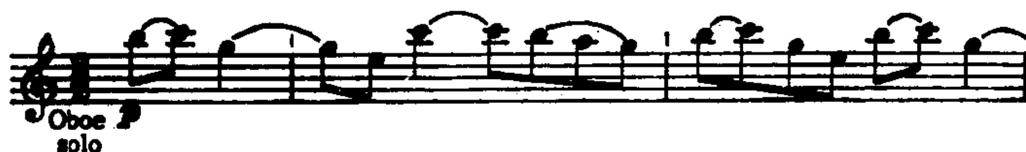
为庆祝芝加哥交响乐队成立五十周年，斯特拉文斯基应邀写一首交响曲，于是便作了这首C调交响曲。他是在访问美国时接受这项任务的，回巴黎后于同年冬和下一年(1939年)春完成前二乐章。第三乐章完成于1939年—40学年度，他应聘就任哈佛大学查尔斯·埃略特·诺顿特设的诗学教授席而居住在马萨诸塞州剑桥期间。1940年夏，迁居好莱坞，八月中完成全曲。1940年11月7日，由斯特拉文斯基指挥芝加哥交响乐队首演。这部交响曲引起轰动，因为斯特拉文斯基回到古典交响曲式、技巧，甚至采用早期古典主义的轻松天真的风格。按传统分四乐章。

Ⅰ、Moderato alla breve 简短的引子介绍了两个果断的乐思。一个是四个音符的节奏，和贝多芬第五交响曲的主题如此相似，决非偶然巧合。另个旋律音型甚至更短：B—C—G，以各种不同的节奏面貌出现。

这一乐章的另一个正主题是一个长而优美的旋律，由独奏双簧管在小提琴和中提琴的小巧的、断奏的、的嗒的嗒的伴奏声上吹出。双簧管旋律以引子中早已熟悉的B-C-G音型开始，并不断回到这一音型：

例 219

Moderato alla breve ♩=66
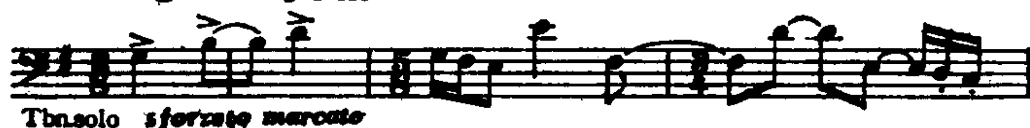




有若干优美的副主题，双簧管旋律甚至主宰着中央的展开段。

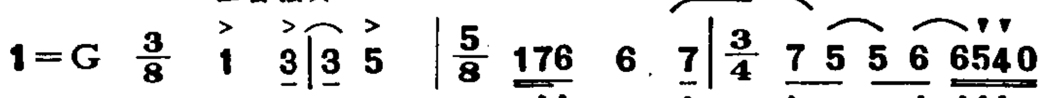
Ⅱ、Larghetto 正主题又以双簧管的纤巧音响出现，后来才有长笛、单簧管和小提琴先后加入。这一乐章的织体轻巧透明，即使在激动不安的中间段中，也是如此。开始处的旋律再现时，穿上更加妖艳的管弦乐彩衣，转入第三乐章。

Ⅲ、Allegretto 这个诙谑曲似的乐章复杂变幻的节奏具有舞曲性质，虽然同经常与第三乐章相提並论的传统的小步舞曲或较古的巴瑟比埃舞曲相去甚远。这一乐章以下例这一主题的各种变形而构成的、想像力丰富而较为自由的赋格曲结束：

例 220

Allegretto ♪=126





Ⅳ、Largo；Tempo giusto, alla breve 末乐章以大管最

阴郁的低音吹奏出的冷漠的广板开始，中途又用它作为点缀。交响曲开始处的动机音型先短暂地隐约出现，到末乐章的快速主体中它以更明亮、更清晰、几乎带有爵士特征的切分音再次回复。结束时，动机音型越来越慢地变形，用温柔的赞美诗似的木管吹奏，最后由加弱音器的弦乐器奏出一沉静的和弦加以呼应。

C调交响曲的乐队不大，用短笛、长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、F调圆号四、C调小号二、长号三、大号、定音鼓和惯用的弦乐组。

三乐章交响曲

(Symphony in Three Movements)

斯特拉文斯基的三乐章交响曲是应纽约爱乐乐队之请而作，作曲家于1946年1月24日亲自指挥该乐队首演，並为首演撰写乐曲解释：

“我的三乐章交响曲是献给纽约爱乐交响乐团的，以此略表我同这一声名卓著的音乐团体合作二十年的敬意和感激。”

“这首交响曲没有标题，也不具体表达任何特定内容，在我的这部作品中想找这些东西是徒劳的。但是，在它的创作过程中，正值我们所处的时代苦难深重：这是一个动荡不安、历尽沧桑的时代，一个由希望与失望更迭交替的时代，一个多灾多难、磨劫连绵的时代，最终，一切归于止息，获得解脱。这种种一切影响，无不在交响乐中留下痕迹。但是：关于这一点，不应由我本人来加以评说。”

《三乐章交响曲》在许多方面是一部自相矛盾的作品。它兼

有《春之祭》的某些暴力和所谓的新古典主义，而新古典主义通常被认为是革命性的《春之祭》的对立面。它避免传统的交响乐曲式和程序，然而又取交响曲之称；它远非标题音乐，然而在斯特拉文斯基心中，多半与具体的视觉印象、个人经历以及对第二次世界大战各种事件的感情上的强烈反应有关。

多年后，斯特拉文斯基在《对话与日记》中写到这首交响曲和当时揪心的事件的关系：

"我不是说它表达了我对这些事件的感情，不过，是它们刺激了我的音乐想像，虽然不是出于我自己的意愿。因它们刺激而产生的印象不是笼统的、不是思想上的，而是具体的：交响曲中的每一个段落在我的想像中都是和某一具体的电影似的战争印象有关系的。

"用交响曲的曲式为标题——三乐章交响曲——比较确切，便于充分发挥不同类型的对比因素之间的补充和对照。其中最显著的一个是竖琴和钢琴两位器乐主角之间的对比。这两件乐器各自担任重要助奏角色、各有一整个乐章，只有在转捩关头的赋格曲——纳粹的'末尾'这段中，二者才同时听到和分别听到。

"不说这些了，反正不管怎么说，这首交响曲是无标题的。作曲家不过是将音符加以组合而已。人世间的事物如何以及以何种形式铭刻在他们的音乐上，可不是由他们自己来说的。"

Ⅰ、第一乐章没有以速度为名称，只有节拍机标记：每分钟一百六十个四分音符。据斯特拉文斯基和罗伯特·克拉夫特的谈话（在《对话和日记》）中称，它是"受一部战争电影、在中国的焦土政策的启发"。而音乐材料，据斯特拉文斯基的两个朋

友亚历山大·坦斯曼和罗曼·符拉德说，最早是为一部有钢琴独奏的交响乐作品设想的，用以说明第一乐章中钢琴的显著作用。

引子以一个大胆进取的音型开始，这一音型由猛冲的音阶和空洞、沉重的八度组成。最后几小节中，两支圆号轻柔而清晰地吹奏一个动机音型式主题：

例 221

♩=160 (♩=80)

2 Hns.

二支圆号

1=C 4/4

0 ♭7 5	0 0 ♭7 ♭7	7 - - -
5 ♭7 0	♭7 5 7 0	0 0 0 0

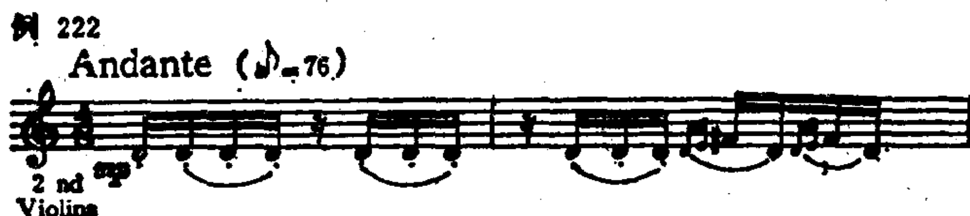
这一主题以十几种变形和组合忽隐忽现地贯串整个乐章，中间一段，据斯特拉文斯基自称：

"……是作为一系列器乐谈话伴随一系列表现中国人民在地里刨呀挖的电影场面。单簧管、钢琴和弦乐器的一段音乐在音量和紧张度上不断增长，直到数字69处的三个和弦爆炸，然后一切重新开始，这一切在我心中全都和这部中国的记录片有关。"

几个正主题的再现都十分浓缩，结束处的尾声以引子开端时的侵略性音型为特点。

Ⅱ、Andante 比较精细的慢乐章和战争年代事件或印象没有密切的联系。相反，开始主题、也即最重要的一个主题，似乎与罗西尼的《赛维尔的理发师》第二幕中阿尔玛维瓦伯爵问候巴

托洛医生唱“愿你平安愉快”这几个字时一副装出来的庄重模样和油腔滑调却又不令人讨厌的幽默相呼应：





但是，我们必须防止得出这样的结论，以为斯特拉文斯基是故意要人联想起罗西尼或莫扎特的，虽然有些听众在这里还觉得他像《费加罗的婚礼》中巴托洛医生的第一首咏叹调。事实是，据埃里克·瓦尔特·怀特所著关于斯特拉文斯基一书①称，这一乐章原来是为根据弗朗兹·韦弗尔的《伯纳台特之歌》改编的电影中圣母玛丽亚显灵的一场戏而写的音乐。斯特拉文斯基没有写完这部电影配音，而将这些材料用于新写的交响曲的慢乐章中。中段比较活泼，随后又恢复了罗西尼式的主题。七小节的间奏把慢乐章和末乐章连接起来，不停顿地转入末乐章。

Ⅲ、Con moto　末乐章以沉重的步伐和大胆而呈拱形的音型开始，令人回忆第一乐章的动机音型式主题。高潮处是一段赋格曲，进行在如此局促的范围内，相比之下，简直像是静止不动的，赋格主题先只用长号独奏预示，后由钢琴正式宣告，竖琴加

① 埃里克·瓦尔特·怀特著《斯特拉文斯基：作曲家及其作品》（加利福尼亚大学出版社，1966年）—原注

以呼应。

斯特拉文斯基直到写完这一乐章后，才意识到它体现了战争结束的印象：

"这一乐章的开始莫名其妙地有一点反映了我看过的士兵走正步的新闻记录片。方正的进行曲拍子、铜管乐队的配器、大号荒诞的渐强，无不与那些可憎的图象有关……

"言归正传，除了对比插部如大管的卡农曲等等之外，乐章的结构一直以进行曲音乐为主，直到赋格曲停滞和转捩。赋格开始时的静止我认为是很滑稽的，正如我看到德国人的机器失灵。他们的傲气被踩在地下时一样可笑。赋格的呈示部和交响曲的结束在我的构思中都和同盟国的壮大有关。最后用一个降D六和弦，故意不用期待中的C和弦，有点故弄玄虚，但在某种意义上表示了我对同盟国胜利的格外高兴的心情。"①

三乐章交响曲的配器为：短笛、长笛二、双簧管二、单簧管三、低音单簧管、大管二、低音大管、F调圆号四、C调小号三、长号三、大号、定音鼓、大鼓、钢琴、竖琴与弦乐组。

诗篇交响曲

(Symphony of Psalms)

《诗篇交响曲》反映了对斯特拉文斯基大半生都十分重要的宗教感情。创作此曲的直接原因是庆祝1930年波士顿交响乐队成立五十周年，但如作曲家在《我的一生纪事》一书中所说，这项

① 见伊戈尔·斯特拉文斯基与罗伯特·克拉夫特合著《对话与日记》德布尔迪公司出版，1962，63年注册版权。—原注

创作任务和他长期的倾向是吻合一致的。

"写一部气势庞大的交响乐作品这一念头，我蓄意已久。因此我很乐意接受一个和我的愿望完全吻合的建议，我有选择乐曲形式和采用乐器的完全自由……《诗篇交响曲》于年初(1930年)开始写作，但经常被赴欧演出打断，有时任指挥、有时弹钢琴。最近的新作《随想曲》正在各大城市获得巨大成功……夏初，我终于能把全部时间放在仅仅写了一部分的交响曲上。至于其他两个乐章，我是完整地写成的——先在尼斯、后在我路过的夏拉文，那是在帕拉德鲁小湖边上（在格雷诺布尔和里昂之间）。8月15日，我在总谱草稿上作最后的润饰，接下去便轻松地进行配器，那是在尼斯时便开始的。"

初秋完成，总谱上用法语写着："本交响曲为赞美上帝而作，献给波士顿交响乐队，庆祝乐队成立五十周年。"

没有料到波士顿交响乐队的首演延期，世界性的首演由布鲁塞尔爱乐协会在1930年12月13日由恩内斯特·安塞尔梅指挥在布鲁塞尔举行。六天后，波士顿交响乐队在库塞维茨基指挥下演出这部交响曲。

按照严格的教会传统（也许还根据他自己对这部作品的严峻而冷酷的美的体会，斯特拉文斯基要求混声合唱，用男童演唱女高音和女低音声部。但总谱上写明可以用女声代替；具体演出时，多数指挥（包括作曲家本人）也都采用女声。

乐队的色彩也很惊人。和他后期的弥撒曲一样，斯特拉文斯基不用高音弦乐器和单簧管的艳丽的音响。配器用四支长笛和短笛、四支双簧管和英国管、三支大管和低音大管、四支圆号、五

支小号（包括一支D调的）、三支长号和大号、竖琴、两架钢琴、定音鼓、大鼓、大提琴和低音提琴。

《诗篇交响曲》的曲式和古典交响曲式可以说毫无关系，即使有，也是关系极少。斯特拉文斯基用“交响曲”一词是取其十分古老而简单的“音响结合”的意义。三个乐章中间不停顿地演奏，代表祈祷、感恩和赞美诗。歌词要求用拉丁语演唱，取自拉丁语圣经中的诗篇。

Ⅰ、这一乐章没有用文字标明速度，只有节拍机记号：每分钟九十二个四分音符。歌词是拉丁文诗篇第38篇第13和14节，相当于英王詹姆斯钦定本圣经的诗篇第39篇第12、13节。用尖锐的打击乐演奏的e小调和弦加以强调的短短的引子确立了古板的僧侣般的气氛。开始时女低音的《求你听我》像悲歌或哭泣，在E到F的半音级上来回徘徊，萦绕不去。

> “耶和华啊，求你听我的祷告，留心听我的呼求。我流泪，求你不要静默无声，
> 因为我在你面前是客旅，是寄居的，像我列祖一般。
> 求你宽容我，使我在去而不返之先，
> 可以力量复原。

第二乐章紧接而入。

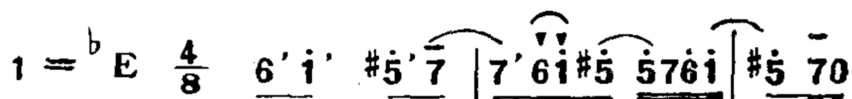
Ⅱ、这一乐章无文字的速度记号，只有节拍机标记：每分钟六十个八分音符。从音乐上来说，它是一个双重赋格。

第一主题的呈示是管弦乐引子，主题由一孤独的双簧管宣告：

例 223



双簧管独奏



声乐赋格的主题由女高音开始，同时，乐队继续以赋格方式展开自己的主题。

声乐赋格的歌词是拉丁语圣经诗篇第39篇第2、3、4节（相当于英王詹姆斯钦定本圣经诗篇第40篇第1、2、3节）。

我曾耐性等候耶和华，他垂听我的呼求。

他从祸坑里、从淤泥中把我拉上来。

使我的脚立在磐石上，使我脚步稳当。

他使我口唱新歌，就是赞美我们上帝的话。

许多人必看见而惧怕，并要倚靠耶和华。

第三乐章紧接而入。

Ⅲ、这一乐章速度的节拍机指示为每分钟四十八个四分音符。

诗篇第150篇在拉丁语本和英王钦定本两个版本中编号相同（虽然总谱上写明采用整首诗篇，事实上第六行被略去未用，如下面所示）。最后这首赞美诗乐章比人们想像中的这一熟悉内容的音乐更有克制、更加神秘。开始和结束几页上沉稳的“哈利路亚”都导至一个庄重的、三音的动机音型式短句，歌词是重复的“赞美、赞美”……

较快的中段围绕吐字干脆的“赞美主”的近乎机械性的节奏而转。缓慢的结束段推至一巨大的高潮，突然间悄然无声，随即转入雄辩的尾声，尾声中有一叠句式旋律：

例 224

♩=72 Rigorosamente

subito·ben cantabile

Lau da te E um in cym ba lis

(SOPRANOS)

be ne so·nan ti bus

1=♭E 3/2 i - 7 - 6 7 | i - 7 - 6 7 | i - 7 - 6 ♭7 |

i - 7 - 6 ♭7 | ♮7 - ♭7 - 6 - | 6 - - - - - |

旋律似乎随着反复而增长，四音的固定伴奏音型加深了它的强烈感情：

例 225

♩=72 Rigorosamente

Harp, Piano *p* etc.

竖琴、钢琴

1=♭E 3/2 1 - 5 - 2 - | 5 - 1 - 5 - | 2 - 5 - 1 - |

5 - 2 - 5 - | 1 - 5 -

八度

最后一页总谱最后一次地回忆那平静的"赞美、赞美……耶和华。"

哈利路亚。

你们要赞美耶和华：

在上帝的圣所赞美他，

在他显能力的穹苍赞美他。

要因他大能的作为赞美他，

按着他极美的大德赞美他。

要用角声赞美他。

[鼓瑟弹琴赞美他]。①

击鼓跳舞赞美他，

用丝弦乐器和箫的声音赞美他，

用大响的钹赞美他，

用高声的钹赞美他。

凡有气息的，都要赞美耶和华，

凡有气息的，都要赞美他。

哈利路亚。

你们要赞美耶和华。

顾连理译

① 斯特拉文斯基的总谱中省略了这一行。—原注

彼得·伊里奇·柴科夫斯基

(Peter Ilyitch Tchaikovsky)

1840年5月7日生于维亚特卡区沃丁斯克，1893年11月6日卒于圣彼得堡

意大利随想曲，Op.45

(Capriccio Italien)

1880年的罗马狂欢节正热闹之际，柴科夫斯基就在罗马。可是，他的心中好像有虫在那里咬着。至少他在2月17日写给“挚友”梅克夫人的信上是这样写的。他还补充说：“我不知道为什么不能入眠。天啊，人是多么复杂而不可理解的机器啊！”

狂欢节的“狂欢和胡闹”干扰了他，但他对狂欢节的迷人旋律和节奏不可能闭目塞听。“我一直在工作，”他承认，“最近几天，根据一些流行的旋律写了一首《意大利随想曲》的粗略的草稿。这首随想曲我想会成功的，效果会很好的，我信手捡来的那些旋律精彩极了，有的是从出版曲谱中选用的，有的是在街上亲耳听到的。”虽说柴科夫斯基似乎以高速度写出了草稿（1月27日开始，仅用一星期的时间），完整的总谱直到春天归返俄国后才完成。

《随想曲》的缓慢的引子以铜管的军号齐奏声开始，这是柴科夫斯基住在他的罗马据点、意大利皇家骑兵营隔壁的科斯坦齐

旅馆时每天听到的。弦乐组唱一支慵倦而忧伤的曲调加以呼应，战栗的铜管节奏似乎给曲调加上标点。

速度加快时，一个个动人而容易记住的曲调在那五色缤纷的乐队中相互追逐。全曲以一支令人眩晕的塔兰台拉舞曲结束，光芒四射，仿佛告诉我们，不论他多么悲哀，不论小虫子攒心多么痛，他无法充耳不闻罗马的狂欢节的精神。

配器所用的乐队包括短笛、长笛三、双簧管二、单簧管二、英国管、大管二、圆号四、A调短号二、E调小号二、次中音长号二、低音长号、大号、定音鼓、钢板钟琴、三角铁、铃鼓、大鼓、钹、竖琴和常用的弦乐器。

降e小调第一钢琴协奏曲，Op.23

“你倒想想看，这些美国人的胃口有多好，”柴科夫斯基听到1875年10月25日汉斯·冯·比洛在波士顿首演他的降b小调协奏曲受到的热情欢迎时写道。比洛在美巡回演出期间，所到之处，无不受到同样欢迎；柴科夫斯基还写到：“每次，比洛非得重复演奏协奏曲的整个末乐章不可！这种事在我们国内决不会发生。”

在波士顿，听音乐、至少是听比洛和柴科夫斯基的胃口极大。十三天内（10月18日至30日）开了七场音乐会，最后告别时又重演柴科夫斯基的协奏曲，仍难以满足美国雅典——波士顿人半开玩笑地称呼自己的城市——的要求。他们如此热烈欢迎比洛，比洛在家信中称这些新英格兰人为“比旧英格兰高明得多的翻版——比旧英格兰热情、富于共鸣、甚至更有修养——而且

（比洛在信中用英文写道）更有‘生气’”。

他也喜欢波士顿造的（奇克林牌）钢琴，合同规定他只能用这牌号的钢琴在美国演出。比洛写信给他的老同学吉西·劳索说（用英语）：“我很高兴没有在扬基市（原文如此）而是在‘雅典城’开始访美演出，我也很高兴在奇克林琴上演奏，不论在新、旧世界，它都称得上最佳钢琴。是这样，夫人：完全是这样”。

比洛甚至很满意他那临时凑成的小乐队的技巧（“基本上都是德国人，勤奋肯干，其智慧尚未被啤酒淹掉”），不过，对指挥大为不满。卡尔·柏格曼是纽约爱乐乐队的常任指挥，权威性的《德怀特音乐报》称之为“美洲最佳指挥。”比洛私下里却称他为“啤酒桶”，没要他指挥初次介绍柴科夫斯基的协奏曲的音乐会，他说服波士顿著名钢琴家本杰明·约翰逊·兰（和比洛同为李斯特门生）来接替柏格曼指挥乐队。“在美国人兰的指挥下，演出十分得体，”比洛声言，“我即兴造就了这么一位指挥，使他一举成名。昨天（10月30日）再次演出时，真可谓盛况空前”。

《德怀特报》在柴科夫斯基协奏曲重复演出后报导道：

“找来接替柏格曼先生的兰先生……本人就是钢琴家，热烈崇拜比洛，因此和比洛合作演奏这首极难、极怪、极野而又极端现代派的俄罗斯协奏曲时，更多共鸣和交流。这部协奏曲是莫斯科音乐学院的一位青年教授、鲁宾斯坦的学生之作（其中不乏令人联想起乃师之笔），献给比洛，而比洛则将此曲的世界性首演献给波士顿。这一馈赠意义深远，观众报以热烈的掌声——两次，这个节目在第七场音乐会上是第二次演出。

“全曲开始富丽堂皇，第一段快板充满令人刮目相看的经过句和辉煌、但有时失之怪诞的配器效果。一个特点是，钢琴常常沉溺于狂想型、华彩式的技巧惊人的飞逸，而乐队仿佛袖手相伺一侧。这一乐章本来已觉戏剧性多于古典协奏曲的性质，如今更增添壮美的感觉……

“末乐章中有奔放不羁和哥萨克之火与气势——光彩夺目、兴高采烈，但是，我们能学会爱这样的音乐吗？比洛演奏得多么精彩，不用说了。举凡发自心底的共鸣、精湛深刻的理解、无懈可击的技巧所能做到的，都发挥得淋漓尽至。这位青年作曲家心中有数，把作品交给这样的大师演奏，准保不打折扣。”

在纽约，对比洛和这位“青年作者”的艺术的胃口更大。十九天（11月15日到12月3日）排了满满十四场音乐会，大力士海克利斯的精力也吃不消。但是，比洛声称：“我从来没有像在这里自我感觉如此良好，甚至可说如此幸福。”他写信给朋友克林德沃斯（李斯特的又一个学生）说：“以前，我常常像头猪在演奏，现在，我有时演奏得像尊神。奇克林的华贵的钢琴，在新旧世界都不愧为最优质的钢琴，它使我平步青云，成为第一流的钢琴家。”

奇克林也沾了不少光，不枉他一番心机。座落在第五街和第十四街口西北角上竣工未久的奇克林音乐厅，于1875年11月15日以比洛的大事宣传的纽约首演开幕，显然与斯坦威音乐厅唱对台戏。乐队由莱奥波德·达姆罗什指挥。这所新音乐厅的华美、连环拱廊的正门、精致的内部陈饰，许多刊物都作了详尽报导，啧啧称羡；开幕音乐会的盛况保存在弗兰克·莱斯利的畅销的

《插画周报》1875年12月4日一期中。比洛在首场音乐会的那天晚上，写信回家说：

“我刚从金碧辉煌、隆重开幕的音乐厅回来。我在美国的第十八场音乐会，也是我在纽约的首场演出，总而言之，是我整个演奏生涯中最巨大的成功，据我那位了不起的经理人告诉我，也是他近三十年来见到过的最伟大的胜利……老朋友达姆罗什（德国布雷斯劳人）不负盛名，指挥得非常出色。”

一星期后，原班人马在同一个音乐厅里演出了柴科夫斯基的协奏曲。比洛给他的朋友、莫斯科音乐学院的克林德沃斯的信写得特别具体：

“在这里由达姆罗什指挥演出的协奏曲，比在波士顿还要好得多。成功是显著的，下星期六再次演出。说真的，柴科夫斯基在新世界十分吃香。尤根孙（柴科夫斯基的俄国出版商）如果不是那么一个倒霉的笨驴，而肯寄来一定数量的柴科夫斯基的作品的话，他肯定会做成一大笔生意（比洛还附上一束对音乐会的评论文章）。至于柴科夫斯基，我要你给他看看附上的这些评论文章，让他也乐一下。我是通过你而得以和他相识，并得以赏识其才的：所以，完全是‘朋友的朋友’……。”

柴科夫斯基看了剪报，眼花缭乱、目瞪口呆，渴望听到比洛弹他的协奏曲，尤其是因为他刚听过彼得堡的演奏，一塌糊涂，“歪曲得叫人伤心，主要怪那指挥，把伴奏搞得难以为听，简直不成其为音乐。钢琴家K君的处理老老实实，但是平淡无奇，一无趣味，二不可爱。这首曲子并不成功。”

“我们时代的最光辉的两位艺术家中（柴科夫斯基在给比洛

的第二封信中写道），给我的音乐以如此有益的、必不可少的支持的，不是安东·鲁宾斯坦，而是你，岂非怪事。你和我相交不深，而安东·鲁宾斯坦到底还是我的师长呢！那个气派十足的尊神对我的作品，除了高傲的蔑视以外，什么表示也没有；我可以偷偷向你坦白，他这种态度总是深深地刺伤我的心……我告诉你这些话，亲爱的先生，不过是想让你了解我对你的无比感激，你，你不是我的老师，甚至不是同一个国家的人……

倾心赞慕并感激你的

彼得·柴科夫斯基"

柴科夫斯基还没有将安东·鲁宾斯坦的声名显赫的弟弟·尼古拉·鲁宾斯坦对他的更大的侮辱告诉比洛。这份总谱写得很快，主要完成于1874年11月与12月间。柴科夫斯基不是专业钢琴家，而且自我要求苛严到了病态的地步，因此他希望听听一位专业演奏家对这部新作的意见。岂知找错了人，莫斯科音乐学院院长尼古拉·鲁宾斯坦虽然盛气凌人，一向还算是他的知交，柴科夫斯基又是在莫斯科音乐学院执教的。一次，二人同时应邀参加圣诞夜的宴会，鲁宾斯坦请柴科夫斯基在音乐学院的一间教室里弹奏他的新作。柴科夫斯基后来在写给他的朋友兼保护人梅克夫人的信中描写这次惨痛的经验：弹完第一乐章，鲁宾斯坦一言不发。

"你不妨设想一下，（柴科夫斯基写道），如果你请客，亲自下厨烹煮佳肴，客人吃了，却一声不响，你说，那滋味多么不好受。至少说点什么！挑刺儿也可以，只要是与人为善。看在上帝份上，总得开口，说点什么都可以！可是鲁宾斯坦就是一言不

发。他在准备大发雷霆……其实，我并不需要他提艺术形式方面的意见，我觉得没有把握的纯粹是演奏技巧方面……我耐心地把协奏曲弹完。他还是缄口不言。

'怎么样？' 我站起身来说。这时，从鲁宾斯坦的嘴里涌出滔滔不绝的辱骂。起先还心平气和，后来火气越来越大，最后像宙斯怒掷霹雳。好像我的协奏曲一钱不值，根本无法演奏。有些段落俗不可耐、笨拙不堪，无法改进。总的说来，这部作品庸俗、琐碎、不好。是我从这人那人那里偷来的，因此，只有二、三页还多少有些可取之处，其余一概应予销毁、或者彻底重写………

"旁观者若无先入之见，肯定会认为我是一个愚昧无知、糟塌五线谱纸的人，居然还有脸将这种垃圾拿去给这样一位名流看……

"我跑出屋子，一句话也不说，走上楼，我激动，狂怒得不能说话。事后不久，鲁宾斯坦上楼来，看我情绪不佳，把我唤到另一间屋子，重新申明我的协奏曲是无法演奏的，指出几处需要彻底重写的地方，还说如果我按他的要求去改写，他可以在他的音乐会上介绍于世。'我一个字也不改'，我回答他说，'我要原封不动地出版这首协奏曲'。事实上，我就这样做了。"
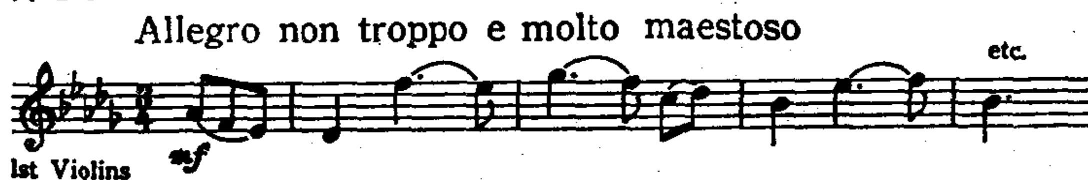
柴科夫斯基不仅这样做了，还擦掉原来打算献给尼古拉·鲁宾斯坦的题辞，写上献给汉斯·冯·比洛，因为有人告诉他，比洛很欣赏他的音乐。比洛受宠若惊，而且真心喜欢这首协奏曲，他给柴科夫斯基写去一封热情洋溢的信，称赞这首钢琴协奏曲新颖独创、雍容华贵、感人肺腑：

“乐思多么新颖独创、多么雍容华贵、多么感人肺腑，细节处又是多么饶有情趣，虽多而无损全曲的清澈统一。形式多么成熟、老练，别具一格而无斧凿之痕。要是我一一列举你这部作品的特点，准叫你听得不耐烦，是这些特点迫使我由衷地祝贺作曲者以及有幸欣赏这部乐曲的人们。”

比洛即将去北美访问演出。听说北美大城市的听众对欧洲当代创作并不陌生，便骄傲地带去一部尚未有人演奏过的杰作，作者是一位前途无量的天才。这就是协奏曲何以在波士顿首演的由来，协奏曲成了比洛这次惊人的巡回演出中最受欢迎的最新曲目。据记载，一百七十二场规定的音乐会中，这首协奏曲演奏了一百三十九次。

Ⅰ. Allegro non troppo e molto maestoso; Allegro con spirito 在四小节雄劲的开场白中，圆号预示了后面的主题。接着在钢琴砰然一响的降D大和弦的背景上，乐队抛出一个气势宏大的旋律，立即由钢琴独奏接过去：

例 226
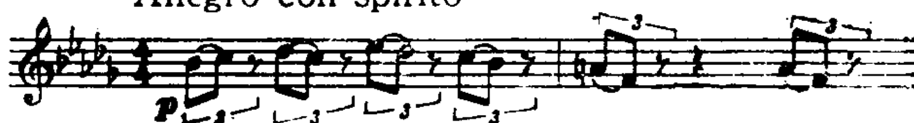


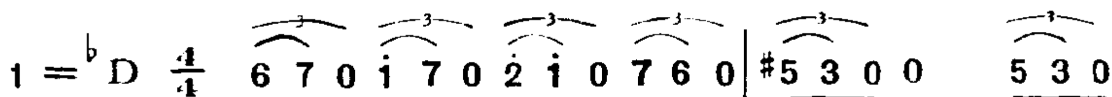
第一小提琴

1 = ♭D 3/4 5 3 2 | 1 3· 2 | 4· 3 7 1 | 6 2· 3 | 6·

这一切还不过是引子。乐章的主体、活泼的快板的主要主题是一个古怪地跌跌撞撞的活泼的音型，是柴科夫斯基在卡缅科集市上听一个盲丐唱的：

例 227





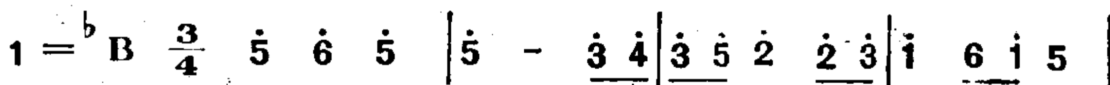
“很古怪，”他写信给梅克夫人说，“在小俄罗斯，每一个盲丐都唱一模一样的曲调，迭句也一样。我把迭句的一部分用在我的协奏曲中。”

Ⅱ、Andantino semplice; Prestissimo 在加弱音器的弦乐组的伴奏下，独奏长笛唱出沉思的旋律，后由钢琴接过去。谐谑曲式的中段精巧得像室内乐，乐章结束时简短地回到开端旋律。

Ⅲ、Allegro con fuoco 末乐章是回旋曲，奔放如舞曲的迭句，由钢琴独奏引出。小提琴用八度奏出一个庄重抒情的对比主题，钢琴加以呼应：

例 228





柴科夫斯基用这个主题营造最后的高潮，辽阔壮丽的气势与第一

乐章的引子不相上下。协奏曲的配器为长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、园号四、小号二、长号二、低音长号，定音鼓和惯用的弦乐器。

D大调小提琴协奏曲、Op·35

除了门德尔松的小提琴协奏曲之外，和它有着不少联系的柴科夫斯基的D大调协奏曲（作品第35号），似乎已成为今天最受欢迎的小提琴协奏曲了，但是，过去并非如此：这首协奏曲走过的道路是崎岖的，从作曲者本人开始。1878年完成总谱后，柴科夫斯基不满意其中的慢乐章，弃而不用（后来作为小提琴与钢琴曲《旧迹回忆》作品第42号第三首出版），写了一个全新的行板乐章。

他将定稿送给保护人梅克夫人。尽管这位“挚友”对他钦佩得近乎发疯，但还是指出这部小提琴协奏曲的不足之处，并详加说明。柴科夫斯基自有道理，为自己的协奏曲进行辩护：

“我很高兴你直言不讳地评价我的小提琴协奏曲。如果你为了害怕损伤作曲者的庸俗的自尊心而不直言相告，我倒是会十分难过的。不过，我还是要为我的第一乐章略作辩解。

“当然，它和每一首用以炫技的乐曲一样，大部分内容主要诉诸理智；虽然如此，主题並不是惨淡经营而成的。这一乐章的布局是突然闪现在我头脑里，很快成型的。我不放弃这样的希望：到时候，它自会给你更大的愉快。”

柴科夫斯基打算把这首协奏曲题献给莱奥波德·奥尔——海费茨、埃尔曼和其他许多辉煌的小提琴家的老师，奥尔本人也是

个卓越的演奏家。但是，奥尔通看一遍后，声称”无法演奏”。最后，另一位提琴家阿道尔夫·布罗兹基，断断续续练了两年，于1881年12月4日在维也纳爱乐乐队的音乐会上首演，由汉斯·里赫特指挥。但是，维也纳的十个评论家中，只有两个最无足轻重的对这部新协奏曲表示赞许。下面是中欧评论家前辈爱德华·汉斯立克写的文章摘录：

“有那么一阵，协奏曲比例得当、有音乐、不无才气，但是很快就野性勃发，横肆暴虐直到第一乐章结束。已不是在奏小提琴，是在狠揍、在撕裂、把它打得青一块紫一块的。不知道是否有人能够征服这些令人毛骨悚然的困难；不过我确信，布罗茨基先生让自己和听众都成了牺牲品。慢板乐章的民族旋律温柔异常，几乎哄得我们回心转意，几乎赢得了我们的欢心。但是，它嘎然而止，让位于末乐章，把我们带到粗犷而嘈杂的俄罗斯义卖集市的欢闹中去。可以看到狂放下流的嘴脸、听到恶言相骂的咀咒、闻到劣等白兰地的酒味。弗雷德里克·菲舍尔在提到某些淫画时说‘有些画臭得刺痛人的眼睛’。柴科夫斯基的小提琴协奏曲第一次使我们可怕地认识到，有些音乐也可以臭得刺痛人的耳朵。”

据说柴科夫斯基把汉斯立克的刻毒的评论随身带了好几个月，引憾终身。估计汉斯立克从未改变他那心胸狭窄的想法。莱奥波德·奥尔倒还亲自演奏了柴科夫斯基的协奏曲，获得极大成功，并教他最优秀的学生演奏，对确立这首协奏曲今天的显赫地位起了很大的作用。

I、 Allegro moderato 按照协奏曲的抒情基调，第

一乐章只用第一小提琴组安详地、质朴地、悠扬地开始。有一个短小的引子，预示乐章的正主题，但是没有铺衍的交响呈示部。如歌的第一主题由独奏者在无比简单的伴奏下轻轻唱出：

例 229

Moderato assai
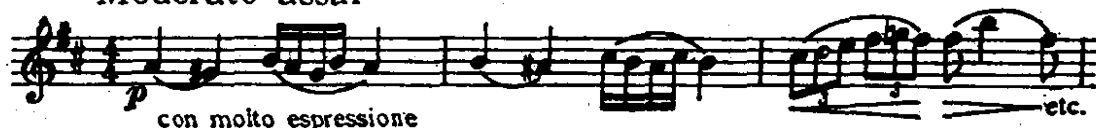


1＝D 4/4 ⁵3 0 3 － 2135 | 2· 3 2 3 | ⁶4 0 4 4·5 6712 |

5· 616 5

独奏以炫技华彩的全副架势行近第二正主题时，步子略为紧凑。第二正主题：con molto espressione 同样富有歌唱性：

例 230

Moderato assai



1＝D 4/4 5 #4 6546 5 | 6 #5 7657 6 | 712 3♮43 3 6 3 |

两个主题几乎丝毫不起古典协奏曲式的传统的对比作用。但是都那样魅人、无懈可击地适合小提琴的抒情性，除了迂腐的学究，谁也不会指摘作曲者的。开始主题回来时，伴奏的节奏性更为遒劲，转入一个充满小提琴杂技和鞭炮似的展开段，推向一个效果极佳、但难度极高的华彩段。

如门德尔松小提琴协奏曲的第一乐章那样，独奏者尚在演奏

华彩段之际，乐队以协奏曲的基本主题的传统再现悄悄进入，作为衬托。

Ⅱ、Canzonetta：Andante 柴科夫斯基重写的慢乐章是他最细腻、最迷人的灵感之作，深思的木管重奏创造了淳朴的悲歌气氛。加弱音器的小提琴独奏在加弱音器的小提琴、中提琴和圆号的伴奏下，悄悄奏出受伤的主要主题，后来又有一个明快而同样优美的独奏旋律。这一乐章很短，眼看它快消失于沉静之中，却不间歇地转入末乐章。

Ⅲ、Finale：Allegro vivacissimo 一段热烈的管弦乐引子直接转入一个预示正主题的华彩乐段。正主题是舞曲般步履轻捷的回旋曲调，特别适于作交响性展开。柴科夫斯基在整个末乐章充分发挥小提琴的光彩和灵巧，各插部的延缓的旋律主要用以烘托独奏的令人目眩神迷的音阶和跳跃。

协奏曲的配器为：长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、定音鼓和常用弦乐组。

弗兰切斯卡·达·里米尼Op.32

（Francesca da Rimini）

弗兰切斯卡·达·里米尼的悲剧是但丁《神曲》中最著名的一段，是根据但丁在世时家喻户晓的真人真事而写的。弗兰切斯卡被贵族里米尼家中年老的詹乔托·马拉泰斯塔看中，詹乔托委托其少年英俊的兄弟保罗代为向她求爱。弗兰切斯卡以为保罗是她的未来丈夫，一见钟情。及至嫁到里米尼家后，才发现丈夫竟是詹乔托，但木已成舟。她和保罗无法克制彼此的爱恋，终于被

詹乔托出其不意地抓到并杀害。

柴科夫斯基原拟以此为题材写一部歌剧，但由于和台本作者意见不一而作罢。1876年访问巴黎时动手写作管弦乐幻想曲，10月26日告诉其弟莫代斯特说，一切就绪，只等配器了。

"我怀着爱写它，我想还算是成功的。至于那一阵阵旋风，也许更适合杜雷的画：没有完全称我的心。然而，既无配器、又未演奏，无法精确估计这部作品的价值。"

十一月完成出色的配器，用短笛、长笛三、双簧管二、英国管、单簧管二、大管二、圆号四、短号二、小号二、次中音长号二、低音长号、大号、定音鼓、钹、大鼓、锣、竖琴和常用弦乐组。1877年3月9日在莫斯科俄罗斯音乐协会的音乐会上首演，翌年3月11日在圣彼得堡重演时更为成功。

柴科夫斯基仿效但丁描写他与保罗和弗兰切斯卡的灵魂的会见。他也被古斯塔夫·杜雷为《地狱》第二层作的气势宏伟的插画深深地打动。根据中世纪对地狱的概念，肉体犯罪是要受罚的。有名的奸夫淫妇——特洛伊的海伦、帕里斯、克列奥帕屈拉、特里斯坦、伊索尔德——在这里受到应有的惩罚。他们生时受激情风暴的驱使，如今在地狱第二层的风口浪尖上永世颠沛。保罗和弗兰切斯卡的灵魂飘近时，但丁向他们呼唤，求他们稍停，说一说他们如何相爱而不能自拔的经过。

弗兰切斯卡十分简单地讲了他们的故事，开始的名句为"最大的痛苦莫过于在苦难中回忆幸福。"她的伴侣闻言而泣。一天，她和保罗二人正同坐阅读兰斯洛的爱情故事，心无半点邪念，忽而四目相遇。读到兰斯洛吻其心上人，"这时"，弗兰切斯卡说，

“他向我山誓海盟，永不分离，

全身发抖，吻我双唇。

小说作者竟成了月下老人；

当天，书再也看不成。”

音乐以严竣的Andante lugubre 开始，令人想起地狱门楣上的铭言：“来此者，断绝一切希望！”一段Allegro vivo象征一阵阵狂风，把罪人在第二层地狱里刮来刮去。接着，一支音响柔和的单簧管开始叙述弗朗切斯卡的悲惨的故事。高潮后，风浪又起，越刮越大：狂风呼啸着，风浪把这对恋人的灵魂吹打得各自东西，就这样彼此苦恼、彼此安慰，直到永恒。

胡桃夹 Op.71
(The Nutcracker)

虽然柴科夫斯基是有史以来最伟大的芭蕾舞作曲家，虽然《胡桃夹》是他笔下最受欢迎的一部作品，但是他本人早在动笔以前就感到这部作品的音乐并不出色。首先，他对这个题材——霍夫曼的一则离奇的童话：《胡桃夹和老鼠王》——热情不起来；再说，彼得堡马林斯基剧院交给柴科夫斯基的舞剧台本不是以霍夫曼的原作为依据，而是根据大仲马翻译而作为他的创作出版的法文版《胡桃夹的故事》（Histoire d'un casse-noisette），因此多年来在俄国、甚至在说英语的欧洲国家中一直以法文《Casse Noisette》称之。

大名鼎鼎的俄罗斯皇家芭蕾舞团编导马留斯·佩季帕和他合

作，要求之苛严，令他恼火；佩季帕连一分钟的小插段应该配上几小节什么类型的音乐都给柴科夫斯基规定得死死的。举一条指示为例："甜美的音乐：六十四小节。八小节晶光灿烂的音乐。二十四小节闹哄哄、乐呵呵的音乐……十六小节洛可可式的音乐（小步舞曲速度）"柴科夫斯基并未逐字照办，但是也无济于他那受压抑的心情。

这部舞剧是在1891年初便约稿的，到7月7日，柴科夫斯基写信给他最钟爱的侄子弗拉基米尔·达维多夫说：

"我答应要告诉你的，今天写信告诉你，芭蕾舞剧的草稿已于昨天完成。你还记得吗，你在这里时我曾夸口五天之内写成它，可是花了两个星期还不止。不行了，老朽了。不仅头发脱落或白如霜雪，不仅牙齿脱落、不能咬嚼，不仅眼力不济、容易疲劳，不仅步履蹒跚、拖拖沓沓，而是越来越不行，根本失去做事的能力了。这部舞剧比《睡美人》差劲多了，肯定是无法相比的。再看看歌剧《约兰塔》情况怎样吧。有朝一日当我确信自己再也没有新鲜菜肴端上音乐餐桌，而只会炒炒冷饭的时候，我一定再也不干作曲了。"

柴科夫斯基访问巴黎时，看到了新发明的钢片琴，这一发现给他带来一丝光明。他对他的出版商说，这是"介乎钢琴和钢板钟琴之间的乐器。"其实，钢片琴更为近似钢板钟琴，和钢琴的相似不过在于键盘。他告诉出版商说，这乐器的音色"美丽圣洁"，他打算用进新芭蕾舞剧中去，因此，出版商应该立即购置一架。他恳求说："叫人把钢片琴直接送到圣彼得堡来，不要让任何人知道。我怕里姆斯基-科萨科夫和格拉祖诺夫听到了会抢

先用它。我希望它一鸣惊人。”柴科夫斯基在1892年2月完成舞剧的配器。

在马林斯基剧院还未能上演全剧以前，柴科夫斯基在1892年春便亲自指挥圣彼得堡的俄罗斯音乐协会演出舞剧片断。组曲中有五段经观众要求再奏一遍，可是他仍不放心。马林斯基剧院排练尚未完成，佩季帕病倒，由列夫·伊万诺夫续成舞蹈的编排工作。首演终于在1892年12月17日举行，反应尚可，不过对柴科夫斯基的自信已是一个打击。多次演出、调整阵容以后，舞剧终于站住了脚。

舞剧情节原来是在十九世纪初的德国（E.T.A.霍夫曼的时代），如今搬到了十九世纪的彼得堡。在圣诞宴会上，“总统”夫妇正在招待他们子女的朋友和他们的父母。分发圣诞礼物之前，有一段小小的儿童进行曲。不久，魔术师德罗塞尔迈耶带来一件奇怪的圣诞礼物：发条娃娃，一个阿莱基诺和一个科伦比娜，为儿童们跳舞，儿童们都喜欢得着了迷，这家人家的女儿克拉拉得到的礼物是一只奇形怪状的胡桃夹，她倒一见就十分喜欢。她兄弟弗里茨看了眼红二人争吵起来，胡桃夹被扔在一边。客人散去，孩子们上床后，克拉拉惦记这把心爱的胡桃夹，怎么也睡不着。她偷偷下楼，进入装点着圣诞树和礼物的那个房间，谁知房间已奇怪地变了样。圣诞树长得好高好大，玩具都有了生命。一队老鼠大军侵入，寻找姜饼人，在侠义的胡桃夹的统帅下，玩具士兵起来自卫。战争到了关键时刻，眼看老鼠即将得胜，克拉拉脱下拖鞋向老鼠王掷去，众鼠溃败而散，胡桃夹变成一个英俊的王子，邀请克拉拉同去糖果王国游玩。

途经（第二景）雪树林。雪花舞显然是原来的舞剧演出中最

为壮观的场面，59人全穿白衣，手执晶莹的雪花魔杖。在舞剧的许多新版中，雪花向克拉拉和王子跳舞致意。

在糖果仙子宫（第二幕）中，正准备为克拉拉举行一个盛大的招待会。有一系列“性格舞”，糖果仙子与王子的古典风格的双人舞，作为舞剧的高潮和结束。

柴科夫斯基选用的舞剧组曲共八段，集全剧最精彩的音乐之大成。除开场序曲和第一幕的儿童进行曲外，各选段不按剧情先后，而是按照效果最好的音乐顺序，全部取自糖果仙子宫中的性格舞，以花之圆舞曲结束。

1、小小序曲 Allegro giusto 序曲轻逸妩媚，其原因在一定程度上是由于柴科夫斯基省略了乐队的低音弦乐器，始终只用小提琴、中提琴和木管乐器，特别重用三支短笛的亮晶晶的高音。

2、进行曲 嬉戏的气氛和明亮的色彩大都在进行曲中重新出现，装腔作势的节奏由钹和大提琴、低音提琴的节奏性拨弦加以渲染。

3、糖果仙子之舞 糖果仙子由钢片琴表示，柴科夫斯基十分迷恋钢片琴的音色，就我们所知，他是第一个采用钢片琴的作曲家，就在这首乐曲中。钢片琴是一件纤巧的乐器，音色柔美闪烁如钟铃，形状像一架小型立式钢琴。

4、俄罗斯舞：特雷帕克全场唯一有俄罗斯民族色彩的段落，是粗犷奔放的民间舞蹈，发展到极快的兴奋的高潮。

5、阿拉伯舞 加弱音器的中提琴和大提琴为一慵倦无力的舞蹈旋律提供轻轻摇摆的节奏，旋律由温柔的木管和加弱音器的

小提琴一起奏出。

6、中国舞　舞曲的异国情调在一开始便由两支大管吹出，大管从头至尾吹奏同一个和弦。在乐队的最高音区，长笛和短笛吹奏一个尖厉而任性的曲调，缀以颤音和其他装饰。

7、“梅立东”舞　剧中跳舞的梅立东是一种特制的中间灌上掼奶油的脆饼，是喝茶、咖啡或巧克力时吃的美食。但“梅立东”一词在法语中另有一义，为儿童的玩具笛，常叫作“卡祖”，因此，这首舞曲的名称常被人错误地称为“笛舞”。柴科夫斯基保持原来的木管乐器一义而为乐队的长笛三重奏创作了这首优美的舞曲。

8、花之舞　柴科夫斯基和其他许多严肃的作曲家一样，颇为崇拜维也纳“圆舞曲之王”小约翰·施特劳斯。他在结束整部组曲的这首优美的圆舞曲中向他致敬。

组曲共用短笛三、长笛三、双簧管二、英国管、单簧管二、低音单簧管、大管四、圆号四、小号二、长号三、大号、竖琴、定音鼓、钹、三角铁、铃鼓、钢板钟琴、钢片琴和标准弦乐器。

罗密欧与朱丽叶幻想序曲

(Romeo and Juliet Fantasy Overture)

受莎士比亚或自称受莎士比亚的启发而创作的作曲家不可胜数，但其中只有极少数人的音乐和莎士比亚的文字一样充满本能的激情和矛盾而摧人心肺。说来也难以令人相信，《罗密欧与朱丽叶》是柴科夫斯基发表的第四部管弦乐作品，创作时方二十九岁。它兀立于其他作品之上；迸放的灵感显示出稀世奇才，虽然

灵感之火难得均衡地燃烧，这部作品中表现的才华，很少人能够与之媲美。

多少传记、历史、分析或者甚至揣测，都无法解释这部巨著；也不能用作曲者同1868—1869年冬随意大利歌剧团来莫斯科演出的大歌唱家德西蕾·阿尔托的不太热火的"恋情"（作曲家自称）来解释。柴科夫斯基迷上阿尔托，写信给他的兄弟莫代斯特称赞她"绝色的姿态、优雅的举止和艺术家的风度！"甚至想不顾朋友们的劝告而同她结婚。对阿尔托来说，她不可能认真考虑他的这番痴情，因为不出一个月，她去华沙演出时，就和那里的一位著名男中音歌唱家结婚了。一年后，柴科夫斯基再次见到她在台上演唱时，掉下眼泪，但说不上心碎。

巴拉基列夫的影响到是比较具体的．柴科夫斯基十分钦慕巴拉基列夫，并将交响诗《命运》题献给他。巴拉基列夫不仅向柴科夫斯基建议新作采用莎士比亚的这一题材，还为此曲写出详尽标题和相应的曲式大纲，包括一系列他认为恰当的调性。他对柴科夫斯基的《罗密欧与朱丽叶》的初稿（完成于1869年）提出不少批评，特别反对原来的引子，说它不够美、不够有力，连劳伦斯神父也未加勾勒。他接下去说："这里，你需要像李斯特的众赞歌那一路子的东西……有古老的天主教风味……而你写的这一场……性质完全不同——像是海顿的四重奏主题，他是小资产阶级音乐的天才，唤起喝啤酒的强烈愿望。"柴科夫斯基在1870年修改稿中老老实实重写了一段引子，使巴拉基列夫大为满意，并在总谱中出现引子的音乐处，作了相应的更动。1880年，柴科夫斯基最后一次修改总谱，但据杰拉德·亚伯拉罕称，主要

增加一些力度标记。
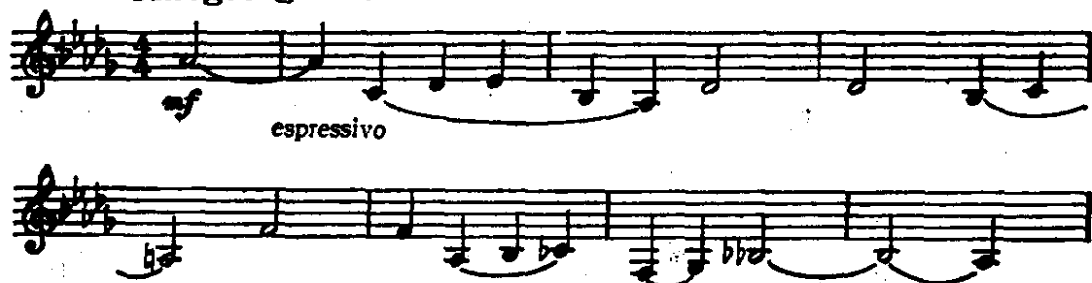
爱好分析的人对于罗密欧与朱丽叶的爱情故事的戏剧主线同柴科夫斯基这位浪漫派笔下的传统的奏鸣曲快板形式竟然吻合得天衣无缝，如此优美而令人信服，叹为观止。这一点以及技术性分析的其他途径固然有助于理解，但是真正的精髓，仍难捕捉。柴科夫斯基的青春年华会不会与音乐的好坏有关？他完成总谱的初稿时，和莎士比亚完成这部悲剧时的年龄几乎相同。

缓慢、赞美诗式的引子令人联想到劳伦斯神父寺院中的静穆气氛。木管的祈祷般的、管风琴式的经过句象征慈祥的神父。但是静谧不久即遭破坏。蒙太古和凯普莱特两家的世仇以火辣辣的快板在乐队中翻腾着。

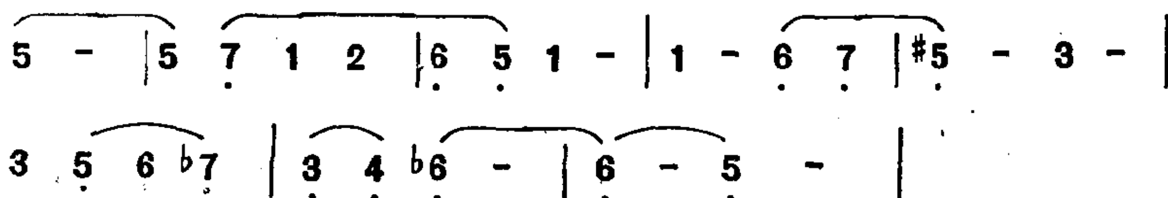
经过长时间的犹豫，罗密欧与朱丽叶的爱情音乐在独奏单簧管的温柔抚爱声中开始：

例 231

Allegro giusto



1 = ♭D $\frac{4}{4}$



起先，音乐的情绪、甚至有些短句的转折都令人回想起柴科夫斯

基的歌曲《唯有相思苦》。柴科夫斯基死后，在文件中发现他为《罗密欧与朱丽叶》中的一首二重唱写的草稿（后来由他的朋友塔涅耶夫配器），是这首美妙飞逸的旋律构成高潮，罗密欧在这个短句上唱“狂喜之夜啊，且慢离去！爱情之夜啊，请将夜幕笼罩我俩！”。

随着剧情展开(在音乐的展开部中)，恋人的喁喁细语被街上的吵骂声打断，爱情的细语和吵骂声相撞，与劳伦斯神父的主题结合在一起。这些敌对的力量发展为乐队愤怒的迸发，却又被爱情音乐所征服，最后化为断断续续的、悲伤的短句而消逝。爱情音乐最后转为失望的悲歌，乐队奏出尖锐而悲惨的和弦结束全曲。

1870年3月16日，《罗密欧与朱丽叶》首次由尼古拉·鲁宾斯坦指挥在莫斯科音乐协会的一次音乐会上演出。配器采用短笛、长笛二、双簧管二、单簧管二、英国管、大管二、圆号四、小号二、长号三、低音大号、定音鼓、钹、大鼓、竖琴和惯用的弦乐器。

C大调弦乐队小夜曲　Op.48

“你能想像，亲爱的朋友，”柴科夫斯基在1880年10月写信给他的保护人梅克夫人道，“近来我的缪司有多慈祥。听我告诉你，我很快写成了两部大作品：节日序曲(就是1812年序曲)和一首弦乐队演奏用的四乐章小夜曲。序曲会是很热闹的，写时虽有热而无爱，因此没有多大艺术价值。小夜曲则相反，写时内心有一股冲动，感觉得到。我大胆地希望它不致于毫无艺术性。”

柴科夫斯基向出版商尤根孙交心说，这部作品之采取小夜曲

形式，出于偶然。最初起草时，想象中看到的是介乎交响曲和弦乐四重奏之间的东西。最后的定稿不愧为灵感之作，雅俗共赏。小夜曲于1880年末在莫斯科音乐学院首演。第一次公开演出则在1882年1月16日莫斯科。反应热烈。
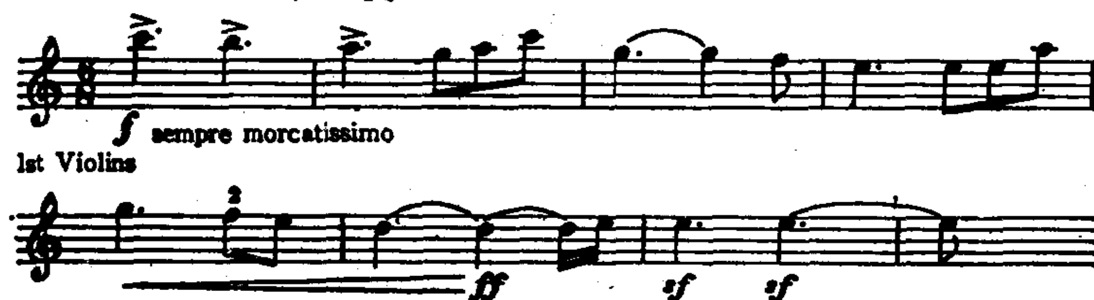
尽管作曲家总是低估自己的作品，哪怕是最佳作也不例外，但是对这部总谱似乎有一种特殊的钟爱。“我真心希望你能听到我的小夜曲的像样的演奏，”他在1881年写信给梅克夫人说：“在钢琴上弹奏效果减色不少。中间两个乐章若用弦乐演奏，一定会引起你的同情。……第一乐章是我向莫扎特致敬，原拟模仿他的风格，如果或多或少接近我所师示的范本，我将感到十分快活。”

I、小奏鸣曲式的小曲：Andante non troppo；Allegro moderato

缓慢的引子建立在一个众赞歌式的主题上，这一主题在乐章将近结束处和末乐章结束处再次出现：

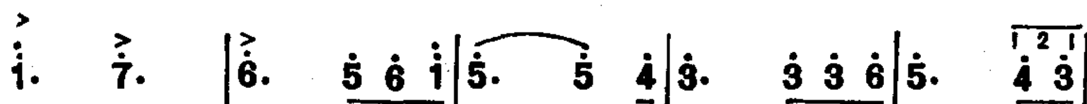
例 232

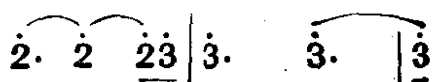
Andante non troppo（♪=126）



1=C $\frac{6}{8}$

第一小提琴
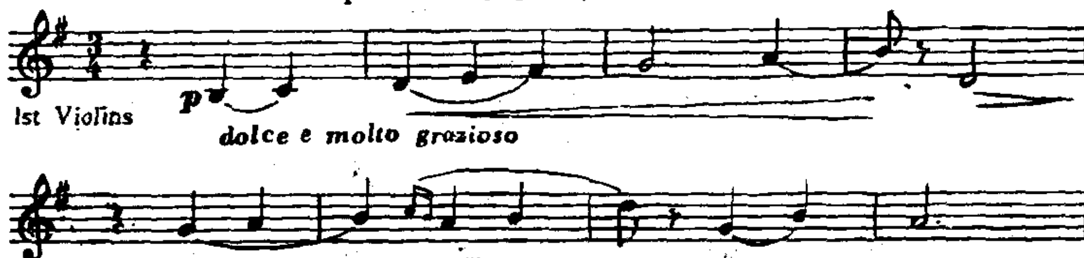




小奏鸣曲式小曲的主体生动活泼，第一主题节奏性甚强，第二主题轻快地跳跃，形成对比。

Ⅱ、圆舞曲：Moderato, tempo di valse 这首圆舞曲的优美而轻快的旋律是柴科夫斯基笔下最妩媚、最受欢迎的曲调：

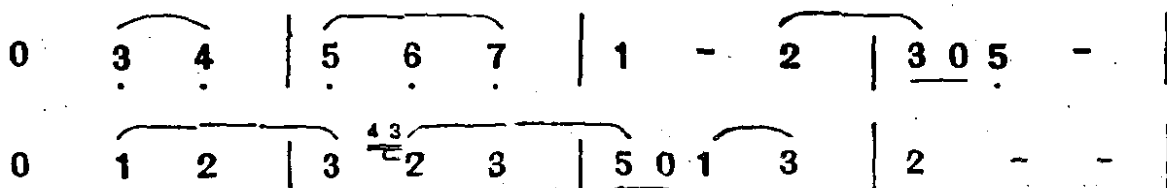
例 233

Moderato Tempo di Valse（♩.=69）



1=G $\frac{3}{4}$

第一小提琴
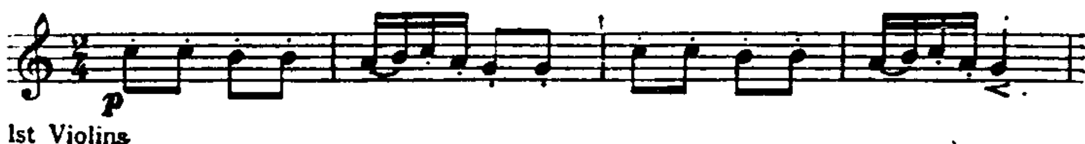


他有一股特殊的潇洒风韵，对维也纳圆舞曲风格又是十分喜爱，写出来的旋律令人难忘。

Ⅲ、悲歌：Larghetto elegiaco 开端的沉思意境同活泼的中段形成对比。开始处的音乐回复时，整个乐队加弱音器演奏，产生纤巧朦胧的音色。

Ⅳ、末乐章：Andante; Allegro con spirito 缓慢的引子建立在一首俄罗斯民间曲调——“伏尔加纤夫曲”上。有一个忙忙碌碌的正主题：

例 234

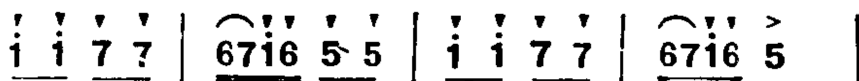
Allegro con spirito (♩=144)



1st Violins

1=C $\frac{2}{4}$

第一小提琴



同第一乐章的缓慢引子有关。行将结束时，第一乐章的引子也以原形回复。最后忙忙碌碌的正主题的又一次晶莹璀灿的迸发而告终。

c小调第二交响曲（小俄罗斯交响曲）Op.17

（Little Russian Symphony）

第二交响曲在柴科夫斯基的六首交响曲中独具一格，民族色彩十分强烈，大量采用小俄罗斯的民间音乐。小俄罗斯是俄国南部哈尔科夫与基辅之间、往南直到黑海和亚速海的广大地区，常称乌克兰。称第二交响曲为《小俄罗斯交响曲》的第一人不是作曲家本人，而是他的朋友、莫斯科音乐学院的著名俄罗斯评论家兼教授尼古拉·卡希金。1872年初夏，柴科夫斯基去探访心爱的妹妹亚历山德拉和她的丈夫列奥·达维多夫，住在他们在基辅行省卡缅卡的庄园里。听到乌克兰小镇居民唱的歌曲，他萌生了写一部交响曲的念头，在卡缅卡开始动笔，在乌索沃访友时继续，到莫斯科完成。十一月已几乎写毕。柴科夫斯基因写交响曲而好久未给兄弟莫代斯特去信，向他道歉时写道："莫迪，良心责备我，是对我好久不给你写信的惩罚。可是，叫我怎么办呢？交响曲接

近完工，占去我全部心思，使我什么都无暇顾及……分谱一抄好便演出。这似乎是我的最佳作，至少就曲式正确而言，在这一方面我至少尚未有过突出表现。”

圣诞节日期间，柴科夫斯基去圣彼得堡，拿了交响曲的手稿给里姆斯基-科萨柯夫和“强力集团”的其他成员：穆索尔斯基、包罗丁、巴拉基列夫和居伊看。他们看了十分热心，可能他们认为柴科夫斯基大量运用民间旋律正好说明他在向他们的路线靠拢。

1873年2月7日，新交响曲由尼古拉·鲁宾斯坦指挥帝国音乐协会首演。“我的交响曲演出十分成功”。柴科夫斯基写信给他的朋友、圣彼得堡的大评论家弗拉基米尔·斯塔索夫说：“如此成功，致使鲁宾斯坦‘应普遍要求’而在第十次音乐会上重复演奏它。”然而，柴科夫斯基并不满意，特别是前两个乐章。

六年后，动手修改第二交响曲之前，他从巴黎写信给他的爱友梅克夫人说“只有末乐章可以保持不动。”1879年12月30日，（从罗马）写给她的信上又说：“今天我开始重写第二交响曲，进行得十分顺利。午饭前，第一乐章的粗略的草稿已经有了一半（第一乐章是全部推倒重写的唯一的乐章）。我得感谢命运，幸亏贝塞尔没有恪守合同，没有出版这份谱子。对一个求取进步的人来说，七年可以做多少事啊！七年后再回头看我今天所写的，会不会象今天我看1872年写的音乐一样？这完全是可能的，因为完美——理想——是无止境的；七年后我也还没老呢。”

修订稿在1881年2月2日由西凯指挥圣彼得堡音乐协会初演。今天所听到的第二交响曲的定稿在1883年12月8日带到美国，由纽约爱乐乐队演出，比莫斯科的演出仅迟两年。交响协会的创

始人兼指挥莱奥波德·达姆罗什以使纽约听众跟上欧洲音乐活动而自豪。虽然，达姆罗什父子今天以在歌剧和纽约音乐会舞台上力荐瓦格纳的晚期创作著称，但他们为许多当代作曲家、特别是柴科夫斯基开了路。莱奥波德·达姆罗什之子瓦尔特·达姆罗什继父业而任交响协会指挥，邀请柴科夫斯基来北美洲参加纽约音乐厅（即日后之卡内基音乐厅）开幕的庆祝演出。

Ⅰ、Andante sostenuto, Allegro vivo 缓慢的引子以圆号忧伤的独奏开始，旋律取自民歌《沿着伏尔加母亲而下》的乌克兰唱本。快速主体的开始主题很可能是又一首俄罗斯民歌：

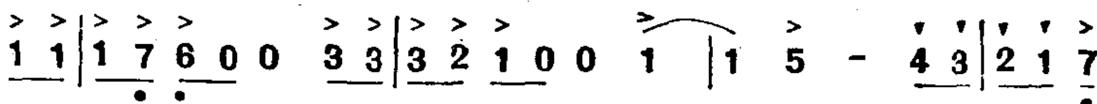
例 235

Allegro vivo



1 = ♭E 2/2

第一小提琴



双簧管吹出对比的抒情主题，具有优美的半音上升的线条。两个主题都发展到辉煌的高潮，继以基本主题的再现。乐章结束时，回到开端处的慢速，圆号独奏着，大管加弱音器予以呼应。

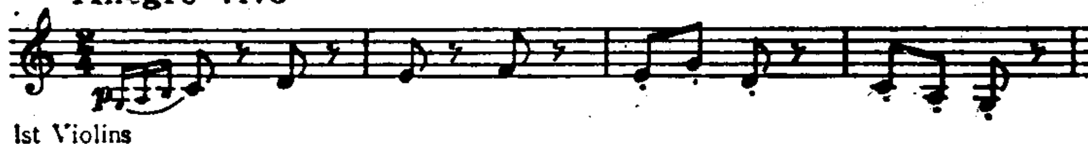
Ⅱ、Andantino marziale, quasi moderato 慢乐章以定音鼓演奏柔和的两个音符的固定低音开始和结束，为进行曲主题提供锯齿形伴奏。这是柴科夫斯基的歌剧《水女神》最后一幕中悲壮的婚礼进行曲。这部歌剧作于1869年，后来被撕掉，只保

留一些片段，用在其他作品中。

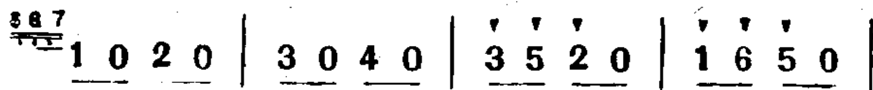
Ⅲ、谐谑曲：Allegro molto vivace 激荡不安的谐谑曲在节奏上势不可当，中间只有一段突出木管乐器的古怪的三声中部加以打断。

Ⅳ、末乐章：Moderato assai 这是四个乐章中柴科夫斯基自己最喜欢的一个。他在小俄罗斯民歌《仙鹤》的曲调上作了神奇的变化——和声、对位和配器。

例 236



1 = C $\frac{2}{4}$



第二个比较精致的主题进入，同《仙鹤》结合，然后在急板尾声的最后一次丰满的高潮中被席卷而去。

交响曲的配器为长笛二、短笛、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、长号三、大号、定音鼓、钹、大鼓、锣和惯用的弦乐组。

f小调第四交响曲 Op. 36

命运这一思想在柴科夫斯基对自己、对他的第四交响曲以及在他写作此曲时对他的生活起关键作用的两个女人的感情中至关重要。

"命运作弄人"，他在1875年写道，"凡是我最爱的人，十

年来都不在身边。我在莫斯科寂寞极了……也许我自己也有责任，不会和人交朋友……几乎整个冬天我一直不快活，有时竟濒于绝望的边缘。我真想死。随着春天到来，这种感觉退去了，但是我知道一到冬天又会回来，比上次更强烈。”

第一个女人是“挚友”娜杰日达·冯·梅克，从未见面，却支持他，解囊相助多年。梅克夫人属于一个完全不同的世界，不论是社会地位，还是经济条件，但她被柴科夫斯基的音乐迷住了。她很策略地先约他写一些作品，最终付以年金，解除他物质之忧。同时，她又十分明智地规定永不见面。多少年来，柴科夫斯基向她倾诉心曲，连篇累牍地向她剖析自己，剖析自己的音乐，激动地表白对她的信心和爱情。对一个生活在私密的憧憬和噩梦中的人（柴科夫斯基比许多艺术家更为严重），对感情起伏无常、生活不过是一场残酷而不可理解的悲剧的柴科夫斯基来说，和这位“挚友”的抽象虚幻的亲热是上天所赐。说它是虚幻的，不过是指这场友情未把柴科夫斯基卷入直接的接触而导致种种麻烦。但她的赠金是够具体的。

第二个女人是安东尼娜·伊万诺娃·米柳科娃。柴科夫斯基在莫斯科音乐学院的这位青年学生也迷上了他的音乐，给他寄去热烈崇拜的信，后来变成了恋人的情书，起先，他觉得有趣，后来感到吃惊，最后充满了内疚。那时他正好在写歌剧《欧根·奥涅金》，刚写完著名的书信一场，塔季阿娜向男主角倾诉少女的衷情，却遭到委婉而痛苦的拒绝。柴科夫斯基对女人虽然不感兴趣，终于决定见一见安东尼娜。岂知这样更糟，她以自杀进行威胁，要求继续见面，最后逼他结婚。柴科夫斯基对她声明并不爱

她，至多给她友情和关心。但是她坚决不答应；这样，一半出于自疚，一切因他而起，一半出于怜悯；一半是希望结婚能治愈自己的变态，一半借以堵住可鄙的搬弄是非者的嘴”（如他几个月后所说），他让步了，同她结婚。

结局是一场爆炸，凡熟悉柴科夫斯基和他妻子的人都能预见。不出一个月，柴科夫斯基极度苦恼地冲出莫斯科的家，在外度过夏天。秋天，他再作努力恢复和好，岂知白费一番好意，还差点把他逼疯。

他逃往圣彼得堡，途中精神失常，被送入车站附近的医院，神志昏迷了两天，继而又发高烧。医生嘱他去瑞士，在日内瓦湖边一个静静的村子里，他逐渐恢复心智的宁谧和体力。在梅克夫人的帮助下，他继续写那首中断了的第四交响曲。

就柴科夫斯基这种艺术气质的人来说，个人的痛苦必然会潜入当时正在写作的音乐。第四交响曲草稿完成时，他与安东尼娜订婚，那是1877年5月。八、九月中，他为第一乐章配器，这是他两次逃离妻子之间相对平静的时期。其余三个乐章完成于在瑞士阿尔卑斯山中疗养期间。除了他谈命运的这番话、第四交响曲命运的音乐以及他的婚姻悲剧外，还有他给梅克夫人的一封信，信中写道：“我们无法逃避命运，我和这个姑娘的相识是命中注定的。”

柴科夫斯基坦白承认这部交响曲有音乐以外的含义，但声称无法言传。幸而，在一封给梅克夫人的推心置腹的长信中，他又自相矛盾地写道：

“我们的交响曲有标题，换言之，可以用文字来表达。我只想对你说明也只能对你说明——全部作品及其各乐章的意义。当

然至多说说它的大致特点。

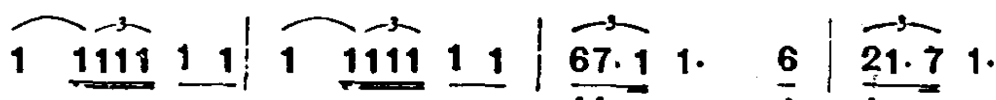
〔Ⅰ、Andanet sostenuto. Moderato con anima〕引子是全曲的核心，精髓和主旨（柴科夫斯基在这里引录了开始主题）。

例 237

Andante sostenuto



1 = ♭A $\frac{3}{4}$



这就是“命运之神”，这就是命运的力量，它阻碍人们奔向幸福，到达目标，它妒忌地监视着不让我们的幸福和安宁完美无缺：它像达摩克里斯的剑一样高悬头顶，这是无间断的精神折磨，不可克服，无可逃避。对它只好屈从，别无它法。

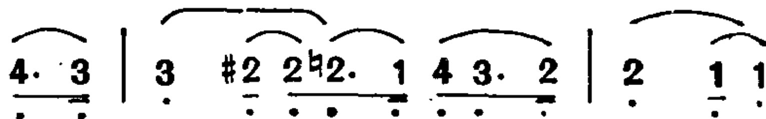
例 238

Moderato con anima, in movimento di Valse（♩.）



1 = ♭A $\frac{9}{8}$

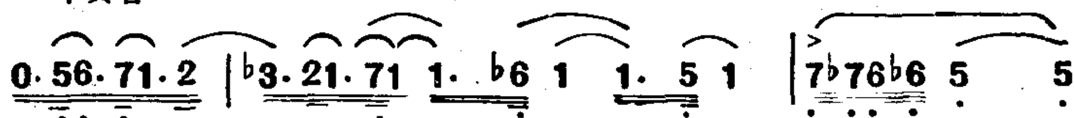
小提琴



孤独沮丧的感觉越来越强。逃避现实，遁入梦境中去，会不会好些？
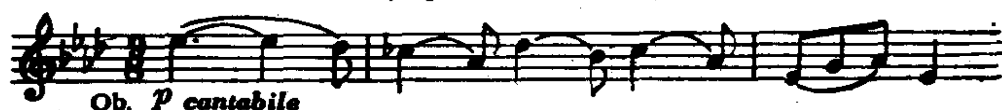
例 239

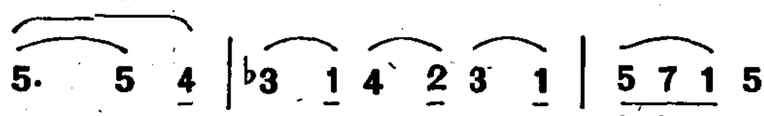




快乐啊！甜密温馨的梦将我拥抱。一个清晰光辉的人像闪现了，并向我招手。

例 240





灵魂在梦中越来越远。把阴郁不乐的一切忘记干净……

"不——梦到底还是梦。'命运之神'粗暴地把我们撼醒。于是我们看到，生活不过是严酷的现实和稍纵即逝的幸福梦幻的永恒交替。第一乐章的标题内容大致如此。

"〔Ⅱ、Andantino in modo di canzona〕第二乐章显示悲哀的另一面。一天劳累之余、深夜独坐时感到惆怅；想读书，但是书却从手中掉下；种种回忆，思绪万千。伤心啊，

多少事已成了过眼烟云！然而，回忆往事也是一种乐趣。既惋惜过去，又不打算重新开始生活，生活使人疲惫。多么希望休息一下，回味青春在血管里搏动、生活带来美满的幸福时光。也记起不可挽回的损失。但是一切都去远了。让自己消失在过去之中是辛酸的、却也是甜蜜的。

“〔Ⅲ、诙谐曲、Pizzicato ostinato：allegro〕第三乐章没有明确的感情，没有具体的表现。是一些变幻莫测、错综复杂的图案，虚无飘渺的音型，就像喝了点酒、稍有醉意时脑子里浮现的想象。心情时而轻松、时而忧郁。一无所思，听任幻想驰骋，勾勒出最简单的图型自娱。突然，想像中闯入一个喝醉酒的农民和一支市井小调。远处可闻过路的军乐声。这是人们入睡时出没在脑海中的一幅不相连贯的图画。它们和现实生活无关，不可理解、稀奇古怪、莫可名状。

“〔Ⅳ、末乐章：Allegro con fuoco〕如果你从自身找不出快乐，不妨出去走走，到人民中间去。看看他们是如何享受生活，沉浸在无限愉快的情绪之中的。这是一幅民间节日的图画。我们还没来得及在别人的幸福中忘掉自己，那不可战胜的‘命运之神’又一次提醒我们它的存在。其他的人类子息顾不上我们，不投一瞥，不驻足观看我们有多么孤独和悲伤。他们是多么快乐啊，他们的感情是那么单纯、那么率真。你还能说世界上一切都是悲哀的吗？幸福还是有的，单纯质朴的幸福。为别人的幸福欢呼吧——这样，生活也就变得好受了。

“关于这首交响曲，亲爱的朋友，我没有更多的话可说了。”

第四交响曲的配器为长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、长号三、低音大号、定音鼓和传统弦乐组。

e小调第五交响曲 Op.64

柴科夫斯基性格中不少可笑之处，其中有一点是：诚实到了连对自己的诚实都表示怀疑的地步。创作第五交响曲时，他在日记中写道，他觉得自己写的信也从来不是绝对诚恳的。“不论是写给谁，为什么而写，我总担心我的信会给收信人或无意间读到此信的人留下个什么样的印象；因此，我总是拿腔作势。有时，我试图把信的调子定得诚恳质朴，也就是说，使它看上去如此。除了在感情冲动之际写的以外，信中的我从来不是我自己。”第五交响曲刚写成时，他好像也有这类自我谴责。他写信给挚友娜佳·冯·梅克道：“这首新交响曲在彼得堡演奏了两次、在布拉格演出一次，我得出结论，它是失败的。里面有说不出什么令人讨厌的东西，过于夸张的色彩，虚构做作，听众本能地一听便听出来了。我心里明白，掌声和彩声不是给它的，是给我的其他作品的。单凭这部交响曲是决不会使听众喜欢的。这一切使我对自己深感不满。”

柴科夫斯基最早提到第五交响曲似乎是在1888年5月27日写的一封信中，他向弟弟莫代斯特吐露了自己的忧虑，生怕想像力“涸竭”。他老是害怕“才尽”，害怕心中没有音乐了。然而，他并不轻易放弃。“我希望点点滴滴积累素材写一首交响曲，”他在同一封信中这样写道。第二个月，他向梅克夫人宣布，“我将埋头苦干，我非常迫切地希望向别人、也向自己证明，作为一

个作曲家，我并没有败下阵来……我有没有告诉过你，我打算写一首交响曲？开始时不容易，现在倒好像有了灵感。不管怎样，等着看。”

到8月6日，他已能在信中告诉梅克夫人“工作颇有成效。我已给半部交响曲配器完毕。”三星期后写道，“我已写完交响曲，高兴得连身上的病痛都忘了……十一月，我将在圣彼得堡爱乐协会指挥自己的作品音乐会，其中就包括这首新交响曲。”

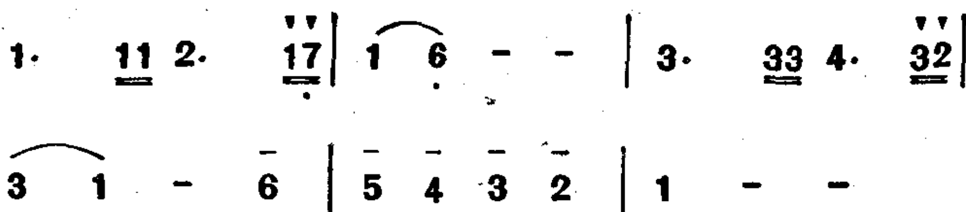
交响曲的两次首演，1888年11月17日和24日，都是由柴科夫斯基亲自指挥在圣彼得堡举行。听众反应热烈，但是评论家异口同声地表示惋惜，说它有负作曲家的盛名。莫代斯特认为，第五交响曲之所以迟迟不为评论家所接受，是因为柴科夫斯基的指挥缺乏自信。排练时，只要有乐队演奏员对他的新作反应不积极，柴科夫斯基就认为自己在浪费他们的时间；余下的排练时间里，便深感歉意地草草收兵。这样，演出时便信心不足，因而，给人家的第一个印象不佳。直到后来在汉堡上演第五交响曲后，柴科夫斯基才振作起来；汉堡的音乐家对这部作品十分喜欢和热情，演出后，他写信给外甥弗拉基米尔·达维多夫说：“第五交响曲演奏得壮美极了。我一直对它印象不佳，现在却更喜欢它了。”

这首交响曲背后有没有什么标题或诗意形象？我们知道第四交响曲是有的，柴科夫斯基亲自详细地描述过。第六也有标题，虽然作曲家从不泄露。他给外甥写道：“谁能猜，就由他猜去。”虽然柴科夫斯基从未提到第五交响曲的标题，但是一个惊人的主题一统全曲，戏剧性地一再出现在四个乐章之中，无疑地象征着某种“情节”。

Ⅰ、 Andante; Allegro con anima 第五交响曲的核心是缓慢引子以之开始的凶兆似的主题：

例 241
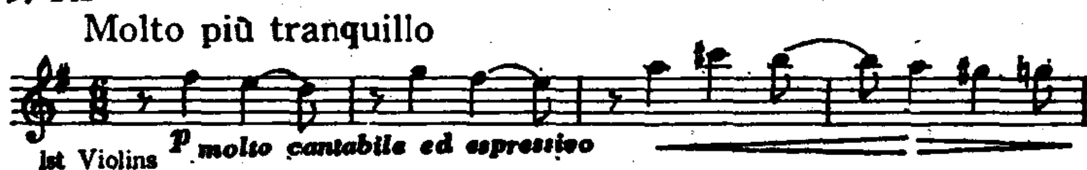




旋律由两支单簧管在低而空的夏芦莫① 音域中吹出，令人难忘。许多人把它解释作命运的恫吓。我们无法看透柴科夫斯基的原意，不妨叫它中央主题，或者交响曲的动机音型。

引子的阴郁色彩似乎徘徊不去，渗入第一乐章主体的热火的快板。第一主题虽然轻快而容易感染人，第一次听到时却是单簧管和大管相距八度吹奏的古怪音响，色彩逐渐明亮，主题肢解成段，推向一个突兀的高潮。随即乐队隐去，让位给一个对比的抒情主题。这是柴科夫斯基笔下表示思慕之情最为深刻的旋律：

例 242



① 夏卢莫（chalumeau）单簧管的前身，现指单簧管的低音区。

1=G $\frac{6}{8}$
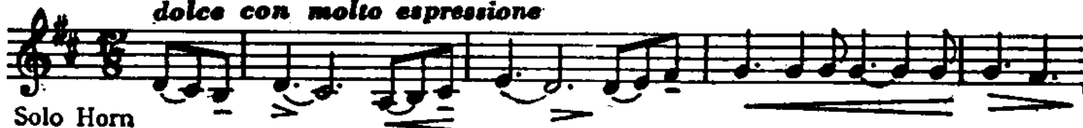
第一小提琴

0 7 6 5 | 0 i 7 6 | 0 2 #4 3 | 3 2 #i ♮i |

展开段是节奏与音响的战场，主要对手是铜管组和密实的乐队全奏。

Ⅱ、Andante cantabile, con alcuna licenza 低沉的弦乐奏出短小的引子后，圆号独奏主旋律，比上面那个如歌主题更加叫人柔肠寸断。柴科夫斯基怎么可能认为这样的灵感之作是"虚构"或"不真诚"呢，真叫人难以理解：

例 243



1=D $\frac{12}{8}$

圆号独奏

1 7 6 | 1· 7 - - 5 6 7 | 2· 1 - - 1 2 3 |

4· 4 4 4· 4 4 | 4· 3·

圆号独奏转为圆号二重奏，感情浓度激增；接下去是双簧管独奏一支新的旋律，中段有单簧管独奏的另一个典型柴科夫斯基式的忧郁旋律。

抒情性突然被小号*ff*吼出的警句主题所打断。有一个延长号，然后开始处的几条旋律宛如表示抗议地回复，思慕又一次发展为激情的倾吐。动机音型又一次吓人地喷发而出，这一次用沉

重的长号音色。思念之情被摧毁，乐章在断断续续地恳求的短句上消逝。

Ⅲ、圆舞曲：Allegro moderato 表面上看来，第三乐章似乎只是一支欢快的圆舞曲。但有一股忧伤的弦外之音，始终没有完全离去。这支旋律是从作曲家十年前听到的一首意大利街头歌曲演化而来，在写给梅克夫人一封思乡的信中提到过："你可记的我在佛罗伦萨给你的信中写过，晚上在街头听到一个男孩唱歌，他的嗓音给我印象极深？三天前，我又找到那孩子，真高兴，他又为我唱歌……一支简单的通俗歌曲竟能在我身上起这么大的作用，好像从来还没有过。这次，他介绍给我一支新的佛洛伦萨歌曲，那么动听，我真想再找到这个孩子，请他再唱上几遍，让我把词和曲全记下来。"在这一沉思的乐章结束前，动机音型在乐队深处翻滚，像个不快的回忆。

Ⅳ、Andante maestoso；Allegro vivace 在开始的行板中，阴霾、失败、命运、不论是什么样的回忆，反正就是动机音型，化成了凯旋曲。先是调性从e小调转为E大调；其次，旋律采用了温暖的弦乐音色。然后，旋律继续进行到木管组，这时，弦乐编织一个流动的三连音节奏的背景，这是传统的欢乐的象征。

定音鼓滚奏导入最后的Allegro vivace。一大群快速、欢乐的木管音型在乐队中追逐。动机音型以更加焕发的色彩回来。有一段异常紧凑、凝练的复调展开，交响曲急冲冲奔向一个欢腾的结尾。在结束小节中，动机音型进一步变形，化成小号齐奏，令人不由得想起胜利。

第五交响曲的总谱共用短笛、长笛三、双簧管二、单簧管

二、大管二、圆号四、小号二、长号三、大号、定音鼓和传统弦器乐。

b小调第六交响曲（悲怆）Op.74号

（Pathétique）

这首交响曲一直存在一个问题。柴科夫斯基对他的外甥弗拉基米尔·达维多夫（第六交响曲便是题献给他的）说过，这首交响曲是有标题的，不过他拒不说出标题是什么。“谁能猜，就由他猜去，”他写道。

猜标题者不乏其人，后来在第一次和第二次世界大战之间，在柴科夫斯基的草稿中发现一张五线谱纸，铅笔写着以下的话：

“这首交响曲的构图归根到底是‘生活’。第一部分是激情冲动、自信、渴望行动。必须简短。（末乐章是‘死亡’——崩溃的结果。）

“第二部分是‘爱情’；第三部分是‘失望’；第四乐章结束时逐渐消失（也要简短）。”

这堆文件和草稿导致杰拉尔德·亚伯拉罕等研究柴科夫斯基和俄罗斯音乐的专家权威推断这首交响曲作于1892年。1892年5月，柴科夫斯基动手写一部降E调交响曲，但很快就束之高阁，认为它是“空洞的音响图案”。这似乎同上述生与死的题材无关。但是，似乎不可避免地得出这样的结论：这篇阴郁的小小草稿的确代表了第六交响曲的某种早期标题。

“我现在全力投入新作（第六交响曲），”1893年2月22日他写信给弟弟阿纳托尔说，“简直离不开它。我相信它正在诞生，

成为我的最佳作品。我必须尽快写成，因为我有许多事情要做，不久还得去伦敦。我对你说过，我完成了一部交响曲，突然感到不喜欢它，就把它撕了。现在我已重写了一部，肯定不会再撕。”从伦敦回来，柴科夫斯基写信给弟弟莫代斯特说，他整个人泡在这首交响曲中。“越写、越觉得配器难。二十年前，我让自己不加思索、轻松愉快地写作，倒也挺好。现在我变得怯弱、犹豫了。坐上一整天，只写两页。心里想要的，经常一无结果。尽管这样，还是有所进展。”

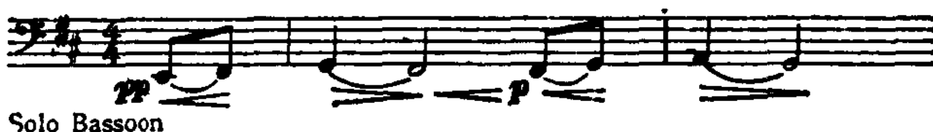
1893年8月24日，他写信告诉出版商尤根孙已经写完配器：“我以荣誉担保，生平从来没有这样满足、骄傲、快活过，因为我写了一部好作品。”给另一个朋友写道：“我自己以为它是最好、特别是胸襟最开朗的一部作品。我爱它，对其它任何一部音乐创作，从来没有这样爱过。”

全世界同意他的这一说法。尽管第四和第五交响曲也是灿烂激昂，《悲怆》显然是一个终于完全掌握交响曲式和乐汇，最重要的是，控制自己的奔放感情的人的创作。这部音乐的黑色光彩不是伪装的。即使逸出古典主义的正轨，听上去却十分真实。例如，没有传统的慢乐章，代之以$\frac{5}{4}$拍子的心神不安的舞曲。末乐章一般总是轻快、风趣、雄壮或凯旋的，它的末乐章却是一支告别和绝望的歌。

Ⅰ、Adagio; Allegro non troppo 在缓慢的引子中，独奏大管的阴沉的声音吹出后来成为第一乐章主题的音型，在乐队深处翻转、扭曲和匍匐：

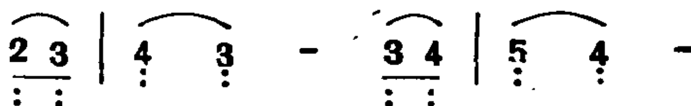
例 244

Adagio



1=D $\frac{4}{4}$

大管独奏
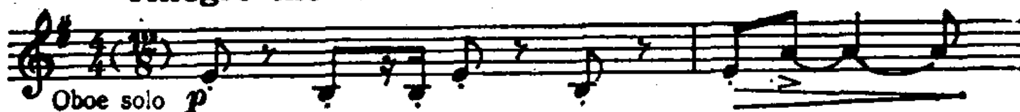


速度加快时，这一主题被肢解，並从一种乐器转到另一种乐器，越来越烦燥不安。激动逐渐消逝，准备第二主题进入，这一著名旋律像是痛苦时的甜蜜回忆。展开部轰然开始，曲折复杂，神经质的步伐有时接近歇斯底里。最后，升至又一个强有力的高潮。开始主题在传统的再现时浓缩了，乐章结束在庄严肃穆的终止式上，由铜管吹奏，弦乐拨奏一个无可奈何地下行的音阶。

Ⅱ、Allegro con grazia　没有传统的慢乐章，代之以一首$\frac{5}{4}$拍子的典雅而古怪的舞曲，像是一首神秘而跛足的圆舞曲。

Ⅲ、Allegro molto vivace　第三乐章轻轻开始，乱糟糟，几乎像是印象派。模糊的旋转的音型出没，然后，听到远远的进行曲的暗示：

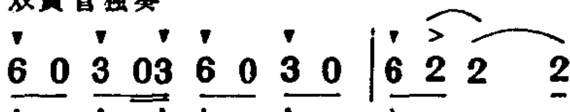
例 245

Allegro molto vivace



1=G $\frac{4}{4}$ $(\frac{12}{8})$
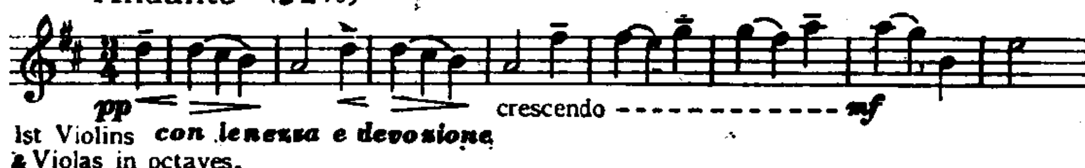
双簧管独奏



它似乎越走越近，越来越响，横眉冷眼，几乎目空一切；它似乎横扫一切绊脚石，但是，在这股自大，叛逆的力量背后潜伏着恐惧。狂怒的高潮不是胜利，而是轰然坍圮。

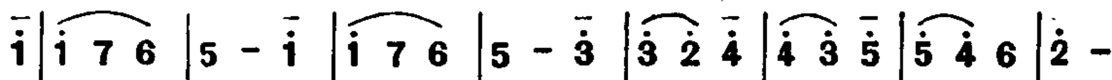
Ⅳ、Adagio lamentoso; Andante 悲恸的末乐章几乎可以称之为安魂曲，不过，音乐中看不到永恒的安息，除了坟墓，什么也没有。弦乐的开始乐句像是悲怆地哀叹结局之黑暗、空洞。甚至美妙悦耳的第二主题，小提琴奏出的质朴地流转的线条，更接近含情脉脉的告别，而不是抚慰：

例 246



1=D $\frac{3}{4}$

第一小提琴和中音提琴八度



这一乐章最后的高潮不是对悲剧的承认或挑战，而是几乎在品味深深的失望。高潮消退时响起丧锣。悠扬的第二主题回复时，变成阴郁的主调小调式。下沉的线条含象征意义，音高下降，音色渐暗，最后在长长的渐弱上消逝到几乎听不出来的pppp。

配器共用长笛三、短笛、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、长号三、大号、锣、定音鼓、大鼓、钹和弦乐组。

第六交响曲于1893年10月28日在圣彼得堡首演，由柴科夫斯基亲自指挥，反应平平，评论家们给以冷遇。

顾连理译

格奥尔格·菲力浦·泰勒曼

(Georg Philipp Telemann)

1681年3月14日生于马格德堡，1767年6月25日卒于汉堡

a小调长笛与弦乐组曲

泰勒曼在这一令人心情愉快的组曲中表现出一种信手拈来的优雅，很少作曲家有此天赋。而能将他这种自发的魅力同如此坚实的音乐材料结合为一体的人则为数更是不多。仅就多产这一点而言，我们尚不知道有哪位伟大作曲家是能与之匹敌的。巴赫创作三百多首康塔塔这一数目已给我们留下了深刻的印象，可是泰勒曼竟作了一千七百多首康塔塔！巴赫为我们留下了四部乐队组曲（在他那个时代称为序曲），泰勒曼则作了二百多首，这可不是轻而易举的！泰勒曼是位严肃认真的音乐家，技巧精湛。据说亨德尔谈到过他，说他写一部康塔塔犹如旁人写一封信那么容易。

泰勒曼作品中没有一部（就那些幸免于湮没的而言）可同亨德尔的《弥赛亚》或J.S.巴赫的惊人巨作管风琴众赞歌的那种力量相比。但是力量和深奥不是他所追求的主要目标。这些特点已显得陈旧了。泰勒曼的作品对外行和专家都有吸引力——主要是因为他的音乐似乎较新颖、轻松、朴实，因而用让·雅各·卢梭重又时兴的措辞来说，则是较“自然”。

我们不知道泰勒曼是何时作这部a小调组曲的。研究泰勒曼

的权威霍斯特·比特纳(Horst Büttner)三十年代在达姆斯塔特市图书馆发现的手稿上未标明日期。就像巴赫组曲和泰勒曼那个时代的许多其他组曲一样，这部组曲也是以一支传统的法国序曲开始，接着是若干比较轻松的乐章，大多是舞曲类型。

Ⅰ、序曲。引子是一段宏伟的grave或lento，具有强劲的“附点”节奏，其表现豪华奢侈的传统可追溯到路易十四的宫廷作曲家吕利那个时代。

这一序曲的主体是一支活跃的赋格，由第一小提琴组开始，然后弦乐的每一组以其自己的主题变形加入。至此，音乐的精神还是相当豪华的、巴罗克式的。突然，织体变得稀疏，在小提琴组的伴奏下，独奏长笛接过了赋格主题的闪烁发光、变幻莫测的展开。我们立即得到这样的印象，即我们正在听的是一首非常“现代”的长笛协奏曲——效果迷人，并且这部作品是往返穿越于巴罗克和洛可可界线之间的一个完美象征。宏伟的结束段反映出这一引子的基调、织体和速度。

Ⅱ、Les plaisirs　这是一个嬉戏的、舞曲般的乐章，先由乐队单独奏出，然后单由拨弦古钢琴伴奏，长笛独奏，最后又回复到开头的音乐。

Ⅲ、意大利风格咏叹调。这首“意大利风格咏叹调”是用器乐故意模仿当时的那种歌剧形式，所谓的从头反复(da capo)咏叹调。简短的乐队引子领至独奏(用长笛代替人声)。独奏和乐队伴奏两个部分一直泾渭分明。咏叹调的活跃的中段之后便是开始部分的反复。

Ⅳ、小步舞曲。开始段落的节奏轻快兴奋，单由弦乐奏出。

中间部分是长笛独奏，乐队仅限于有节制的伴奏。这一乐章结束在开始段落的重复上。

V、巴瑟比埃舞曲。它又是一种流行的舞曲，这首活跃的巴瑟比埃同小步舞曲的形式一样。开始的弦乐段同中间的长笛独奏形成对比（只用拨弦古钢琴的通奏低音伴奏），随后是开始段落的重复。

Ⅵ、波洛涅兹舞曲。虽然这支曲子远远不是我们所熟悉的肖邦钢琴作品中的那种激动人心的波洛涅兹舞曲节奏，可是这种波兰民族舞曲的比较庄重的洛可可变体当时也已流行。

Ⅶ、Réjouissance；viste 标题所示的“喜悦”情绪在独奏长笛那灵活颤动的乐句中，以及在乐队的回声中，都很容易听到。这是供独奏演员显示才华、炫耀技能的乐章。

汤 亚 订译

弗吉尔·汤姆森

(Virgil Thomson)

1896年11月25日生于密苏里州堪萨斯城

塞纳河之夜

(The Seine at Night)

弗吉尔·汤姆森在1947年完成《塞纳河之夜》后不久，就把这部作品和他早先写的《赞美诗旋律交响曲》一起演奏给一些朋友听。据亨利·考埃尔说，有一位听众问："汤姆森先生，你怎么会写出如此截然不同的两种风格？交响曲规矩严格、朴实平易，而新写的音诗却具有如此细腻的印象派色彩。"

汤姆森无动于衷地答道，"哦，《赞美诗旋律交响曲》是为了向巴黎人民展示堪萨斯城而写的，而《塞纳河之夜》则是向堪萨斯城的人们描绘巴黎。"

在巴黎人面前展示堪萨斯城，或在堪萨斯人面前描写巴黎，汤姆森都是精于此道的，因为他在堪萨斯长大，并在那儿当过管风琴师和唱诗班队长，直到二十一岁那年，第一次世界大战爆发，他应征入伍。战后往哈佛大学进修一段时间后，去巴黎从娜迪亚·布朗杰学习。在那儿他同格特鲁德·斯泰因①、萨蒂以及

① 格特鲁·德斯泰因(Gertrude Stein, 1874—1946)，侨居巴黎的美国女作家。

以"六人团"而著称的法国反印象主义青年作曲家小组交上了朋友。从1925年直到第二次世界大战爆发这一段时期内，汤姆森住在巴黎。1940年他返回美国，任《纽约先驱论坛报》的音乐评论，1954年，他辞去此职专门从事作曲和指挥。

《塞纳河之夜》献给堪萨斯城爱乐乐队。它实际上并不像许多听众最初所认为的那样，同汤姆森到那时为止的其他作品有什么不同。他习惯上倾向于避免使用华丽的、富于浪漫色彩的和声，爱好简单的三和弦、时而形成极其平淡的声音，时而又使三和弦互相冲突，造成非常尖锐的不协和效果。《塞纳河之夜》也是强烈的三和弦式的，某些和声中的印象派效果是由于三和弦同旋律之间的略微不协和而形成的，如下例，它是乐曲的开头：

例 247



1＝E $\frac{2}{2}$

小提琴（G弦）

6 - - - | 6 5 3 2 | 2 3 5 - | 5 - 3 - | 3

这一主要主题的调式音响和极其简单的三和弦背景都是《塞纳河之夜》的特征。然而这一小小音诗从其艺术本质来看决非那么简单，它精确、讲究，以最经济的手法获得最丰富的和声色彩与乐器色彩。小提琴组（偶而由木管组来加强）源源不绝地奏出旋律，旋律线在接二连三的起伏波动中向上发展，越来越高，直到辉煌的乐队高潮引进沉重的铜管为止。这一高潮很快平息下来，

只剩下第一主题在乐队管乐声部的高声区中漂浮，而以竖琴缓慢上升的滑音作为衬托。现在是木管继续这柔和的旋律流动，背景主要是弦乐中的简单的三和弦。

整幅细腻的音画似乎已消失殆尽，这时弦乐中一系列波浪起伏的音型带来了转瞬即过的辉煌。在全曲结束前，开头的柔和旋律再次出现，又上升至一个鲜艳夺目的高潮，然后消散、而归于沉寂。

汤姆森的《塞纳河之夜》的乐队配器为：长笛三、双簧管三、单簧管三、大管三、圆号四、小号三、长号三、大号一、定音鼓、打击乐、竖琴一、钢片琴一，以及正规的弦乐器。

汤亚汀译

爱德加·瓦雷兹

(Edgard Varèse)

1883年12月22日生于巴黎，1965年11月6日卒于纽约

奥　　秘

(Arcana)

瓦雷兹于1927年完成《奥秘》的初稿，这部音乐成了当时最大胆创新的作品，也是最激怒趣味保守的人的作品。今天相比之下，它似乎平淡无奇：远未奥妙地继续斯特拉文斯基在1913年的《春之祭》中首次推向高潮、后又弃之不用的那些观念和技术。

虽然瓦雷兹认为自己是一个美国作曲家，而且他成年后一直居住于纽约，但他却是出生在法国，直到1915年三十二岁时才去美国的。如同好几位二十世纪作曲家那样，他在学音乐之前学习数学和自然科学。到他成为丹第、鲁塞尔和布索尼的一名高足时，他已是一个敢于不服从权威的人，准备捍卫自己的观念，有时甚至无视名师的法则。

瓦雷兹的最早、最能预示未来的信念之一是：现代科学应使那些他一直在幻想着的新音响效果成为可能，这种效果在当时搞得到的传统乐器上只能做到近似。正如他自己说过的，他"迷上了"音乐的空间概念。他曾告诉笔者，他之所以对这一概念着

迷，既不是由于柏辽兹的《安魂曲》（他到纽约后不久就指挥过这部作品令人难忘的演出），也不是受十六世纪威尼斯多声合唱风格（他非常熟悉这种风格）的影响，而是来自一种童年时折磨过他的幽闭恐怖症。

在他听来大多数音乐都好像被可怕地"箍紧"。他说："你在封闭的空间里发出一个音，它就像附在松紧带末端的一件物体。你还没有意识到，它就反弹了回来、击在你的脸上。我喜欢迸发到空间去的音乐，我喜欢优美丰富的声音。"从二十岁起他就确信，"某一天我会以某种方式认识一种新音乐，它可能是空间音乐——从那时起，'音乐是空间的'这一想法就占据了我的头脑………。"

今天，在我们聆听瓦雷兹的如《奥秘》那种相对来说较早的作品时，会不由自主地把它们作为一些预备性作品，作为他后期的电子作品的初级阶段来听——尤其是因为我们知道瓦雷兹后来经历了十多年的实验和探索新音响的时期——这十年中他没写出什么新作品，但在这十年结束时，他确实发现了他正在探索的东西，即新发明的产生电子音乐的手段。在他能产生这类音响之前，他先想像它们。这一发现解放了瓦雷兹的创作才能，在他一生中最后的几年里又恢复了多产能力，这两点很容易使我们误以为先前的一切都是在为他的电子作品作准备。以这样的事后看法来听这部作品，可能会歪曲像《奥秘》这样一部富于独创性、本身即很完善的作品。

瓦雷兹于1925年开始写《奥秘》，这一年他在纽约萨利文大街买下了一幢房子，他终身居住于此。作品的标题《奥秘》

(Arcana)，和原标的法文 Arcanes，都是后来加上去的．在作曲过程中的一天，他妻子给他看一本巴拉塞尔苏斯[1]的《炼金术基本原理》．这本书启发他想出了正在成型的作品的标题．而且他还引用自巴拉塞尔苏斯书中的一些话来为这部作品作序："有一颗星比所有其他星都高。这是启示之星。第二颗星是吉利之星。第三是要素之星——共四个要素，这样就确立了六颗星。此外，还有一颗星，称之为'想像'，它又产生一颗新星和一个新天国。"

为了避免误解，瓦雷兹后来谈到了上述引文："这段话相当于一篇献辞：它使我的交响诗成为对写下那段话的作者的某种赞颂；但我写这部作品并不是由于这些话的启发，作品也不是对这些话的注解。"

瓦雷兹写作《奥秘》主要是在1925年夏秋两季，当时他在巴黎．由于瓦雷兹夫人在负责修建布置他们在萨利文大街上的房子，她无法陪伴他．因此瓦雷兹寄出无数封信，让她随时了解写作《奥秘》的进展．其中有一封最为有趣，日期是(1935年)10月9日，星期五，信中附了几小节军号齐鸣的片段，并描述了他听到这段乐曲的梦．他在记有号声的一小张谱纸的背面写道：

"我梦到这两段号声：我正在一只打转转的小船上——在汪洋大海中——转着大圈圈．我能看见远处的一座灯塔，非常高——顶上有位天使——那天使正是你——两手各执一支小号．有红、绿、黄、兰等不同色彩变幻的发光器——你用右手的小号吹

[1] 巴拉塞尔苏斯(P.A.Paracelsus，1493—1541)瑞士内科医生，炼金术士，自然哲学家。

奏第一段号声，然后突然天空一片白光——令人眩目——你举起左手将号放在嘴边、吹起第二段号声。而小船一直在打转转，绕圈圈——发光器的变幻和白光出现得更频繁了——加紧了——号声更激动不安了——急迫了……后来——见鬼——我醒了。但无论如何号声会在《奥秘》中。①"

随后他在一张明信片上草草写道："《奥秘》——我从未写过这样实在、这样欢乐——这样充满力量、生命和阳光的音乐。《奥秘》正在一个新阶段中发展——"

后来，10月29日，瓦雷兹写道，他把已写好的全都毁掉了，一切从新开始。但梦中的号声保持不动。好奇的听众可以听到瓦雷兹从梦中精确记录下来的号声，第一段在开始处（谱上的第三和第四小节），第二段在第十九小节到二十二小节处由铜管和木管突然发出：如实地再现了梦中的境界！

这部作品的基础本身只是一个简单的乐思，瓦雷兹称之为"固定乐思"（idée fixe）（此术语源自柏辽兹），而不是传统的交响主题。这一"迷人的乐思"由三个音组成：一个以切分节奏重复的上行小三度。它在第一小节就由低音双簧管、大管、大号、大提琴和定音鼓以阴暗的音色奏出，犹如一个动机音型。

作品的结构一直被认为同巴罗克时代的帕萨卡里亚舞曲的音型重复相似。"固定乐思"以上百种形式回复，从爵士乐的切分音到高卢人活泼的进行曲调，还有正如斯特拉文斯基亲自注意到的这样的一些片段，"也许我的一些东西也隐隐约约冒了出来……。"

---

①路易莎·瓦雷兹译自她所著《瓦雷兹，如镜日记》，第一卷，1883—1928（纽约诺尔顿公司版）。——原注

许多听众会同意斯特拉文斯基的看法，其中有他的《春之祭》、《彼得鲁什卡》和《火鸟》的回声一掠而过。但《奥秘》的总体听上去不像是从其他作品中衍生出来的。瓦雷兹的独创性，尤其是他对自己所创造的新音响世界的想像力，从头到尾居主导地位。

1927年4月8日，《奥秘》由莱奥波德·斯托科夫斯基指挥费城交响乐团在费城音乐学院首演。纽约的首演是在四天之后。柏林和巴黎都在五年后才听到瓦雷兹这一革命音乐，这时瓦雷兹已作为一个重要人物耸立在国际舞台上。瓦雷兹于1930年和1960年两次修改此曲，删除了某些他可能感到过分明显的美国爵士乐语汇，还把作品换了一个结尾，从另外一层意义看来，它也许又太明显了。

《奥秘》所需的乐队是庞大的：约用一百二十件乐器，尤其强调打击乐器，其重要性几乎与弦乐和管乐相等。具体配器如下：短笛三、长笛二、双簧管三，英国管一，低音双簧管一，降E调高音单簧管二，降B调单簧管二，低音单簧管一，大管三，低音大管二，圆号八，小号五，中音长号二、上低音长号一、低音长号一、大号一、低音大号一、定音鼓六、大鼓二、小军鼓一、带响弦的鼓一、弦鼓一，铃鼓三、中锣一、高锣一，低锣一、钹两副、悬钹（带鼓槌）一，中国钹一、三角铁四、敲板一，木鱼三（高音、低音、用鼓槌和金属槌），椰果二，古依罗二，手摇鼓一、木琴一、钢板钟琴一，铃、第一小提琴十六，第二小提琴十六、中提琴十四，大提琴十二，调至低音C的低音大提琴十。

赤道之曲

(Ecuatorial)

虽然瓦雷兹不愿别人称他为实验作曲家（“早在我作曲之前，我就完成了所有的实验”），但人们称他为预言者和先驱者，这倒是公正的。他是一个最大胆、最孤独的人（在他早年），在“现代”音乐似乎终于赶上他时，他又是人们奉为名流的人。幸运的是，瓦雷兹很有自知之明，他知道，艺术家能“走在时代之前”这一普遍信念是信口胡扯。瓦雷兹经常宣称，“艺术家从来不可能走在时代之前，而大多数人是在他们自己的时代之后。”

瓦雷兹采用电子乐器的第一部作品是《赤道之曲》。他说服了莱昂·泰莱明(第一架电子乐器“泰莱明电子琴”的发明者)根据作曲者所要求的规格制作两架乐器。

但如果认为瓦雷兹的音乐想像力仅仅是由他的空间概念和新音响之梦激发而产生的，那是一种误解。他的知识渊博，《赤道之曲》的灵感来自古代玛雅人的一本圣书，即玛雅基切人（今危地马拉地区的一个部落）的《波波尔·乌》中的祷文。

这篇祈祷文已由希梅内斯神父译成西班牙文，曾被危地马拉诗人、研究玛雅文化的学者米古尔·安格尔·阿斯图里亚斯用在1930年出版的《危地马拉传说》一书中。阿斯图里亚斯认识并仰慕瓦雷兹，将此书送他一本，瓦雷兹立即为其中的一段祷文所吸引，那就是阿斯图里亚斯所描写的“离弃丰裕之城，迷失于山中的部落的祈祷”。

瓦雷兹对动听歌唱极端敏感，有时亦为之鼓舞。据路易莎·

瓦雷兹所写关于她丈夫的回忆录《瓦雷兹，如镜日记》所载：他创作《赤道之曲》时，心中想到的是伟大的俄国男低音歌唱家费奥道尔·夏里亚宾：

"他动笔写这一作品后不久（瓦雷兹夫人写道），一天晚上在一次宴会上，我们同夏里亚宾坐在一起喝香槟，那是他喜爱的饮料（侍者为他斟了多少次酒，我无法数清），瓦雷兹兴致勃勃地开始描述他的作品，并戏剧性地朗诵了一段歌词，即玛雅人圣书里的祷文……

"'多么崇高！'瓦雷兹喊道：'但我必须有位能唱出男中音音色的男低音——抒情性的（唱清唱剧的那种男低音会毁掉这部作品），纯粹是个歌唱家，但又是富有想像力的演员。'然后他哈哈大笑，对夏里亚宾说，'你知道我指的是谁！'

"夏里亚宾听后，对瓦雷兹的热情报以真正的俄罗斯式的反应。大声说道：'我愿意干！我要成为第一个演唱你的作品的人。侍者，香槟！'然后我们为未来的合作干杯。"

但合作并未如约实现。《赤道之曲》的首演于1934年4月15日在纽约市政厅举行，由蔡斯·巴罗米欧担任男低音，尼古拉·斯洛尼姆斯基指挥，泛美作曲家协会赞助。演出失败——部分是由于（经扩音的）男低音声部、泰莱明电子琴振荡器和管弦乐队之间的平衡。乐队配器如下：小号四、大号四、钢琴一、管风琴一、定音鼓、带响弦的小鼓二、中音鼓二、大鼓三、锣二、钹、悬钹、木鱼，铃鼓，再加两架泰莱明电子琴振荡器。

第二次演出二十七年后方才举行。瓦雷兹为这次演出（笔者对此记忆犹新）修改了他的音乐，用男声小合唱队代替男低音独

唱，用两架马蒂诺电子琴（约达12,000赫）来代替早期简单的泰莱明电子琴。1961年5月1日在市政厅举行的由罗伯特·克拉夫特指挥的瓦雷兹作品专场音乐会，是向七十八岁的作曲家表示敬意，音乐会的成功，必然使他心情激动。

根据瓦雷兹为《赤道之曲》写的前言，他的标题仅仅在于使人联想起哥伦布之前艺术繁荣的一些地区。“我能感到这部音乐也有和那些奇怪的原始作品相同的自然和粗犷的强烈感。演出应是戏剧性的、祈祷式的，受祈祷文的那种乞求的热情支配，遵循总谱上的力度指示。”

下面是从西班牙文（译自玛雅文的《波波尔·乌》）转译的正式的英文歌词：

“啊，建造者，哦，铸造者！你们看得见，你们听得见。别离弃我们，苍天之灵，大地之灵。请赐给我们以子孙后代，天长地久，与白昼共存，与黎明共存。愿道路绿树成荫，这许多绿色道路是你们给予我们的。愿各部落太平，太平无事。愿你们给予我们的生活完美，完美无缺。啊，巨人老爷，闪电之路，猎鹰！占星大师，苍天诸神，生男育女之神，传种接代之神！远古的奥秘，远古的女术士，白昼的女始祖！黎明的始祖！孕育生长，黎明长存。赞美白昼之美，赞美赐给我们黄色和绿色的人！赐给我们子女的人！请将生命、生存赐给我们的孩子、我们的后代。你们的力量、你们的巫术不要成为他们的罪恶和不幸。愿你们的拥护者、你们的供奉者在你们的言语前，在你们的面前，生活幸福，苍天之灵，大地之灵。赐予生命，赐予生命！赐予生命，啊，苍天的无所不在的力量，在大地，在四角，在四极，只要黎明长存，

只要部落长存！”

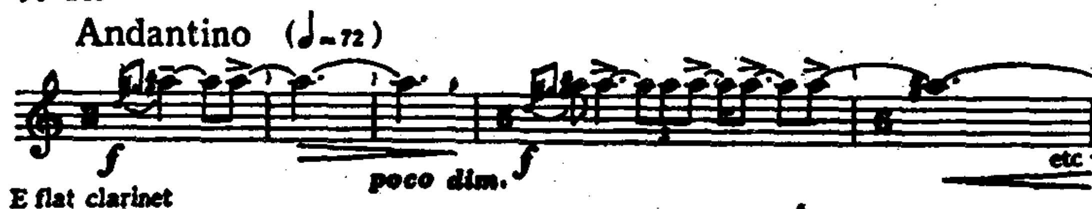
整　　体

(Integrales)

《整体》于1924年夏在巴黎一间工作室（位于尚浦广场圣母街）里开始动笔，1952年初在纽约完成，它是一部最早的毫不含糊、清楚有力地表明瓦雷兹的方向的作品。1926年春在纽约由斯托科夫斯基指挥费城乐队为国际作曲家协会作首场演出，当时有人耷拉着脸，但是据劳伦斯·吉尔曼在《纽约先驱论坛报》上所写，掌声“经久不息，以至斯托科夫斯基先生为显然不肯离开的观众将作品重新演奏了一次”。

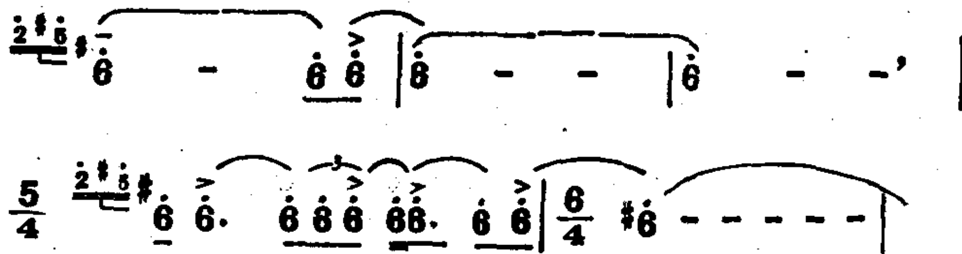
作品是单乐章，由三个部分组成。第一部分的基本乐思（不错，人们也可称之为“主题”）由一支尖声的降E调单簧管奏出。它是一个重复音，前面带有两个快速上跃的增四度装饰音：

例 248



1=C $\frac{3}{4}$

E长笛单簧管



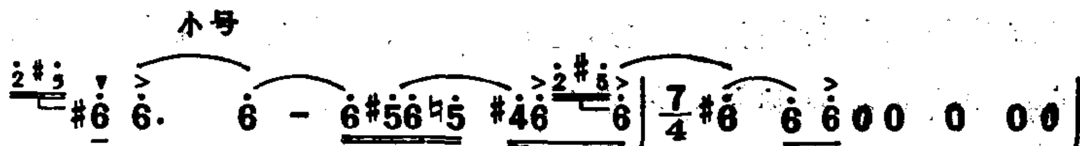
这个乐思立即得到重复，单音重复愈加坚持不懈。当这一乐思由一支加弱音器的小号、一支双簧管、一支无弱音器的小号和一支独奏圆号接下去演奏时，它发展了，可以说，重复音延伸到它的邻音上，但似不失其有特色的原型：

例 249



Trumpet, muted

1=C $\frac{6}{4}$



第二段以高音短笛稍稍不协和的哨声开始（在此之前是铜管有力的高潮和突然的沉寂）。基本乐思发展了，尤其是重复音的节奏方面。

结束段（它也是在一个强烈、不协和的高潮之后）以勉强能听见的打击乐开始。一支双簧管似乎在发展一个延伸到其邻音的持续音（或重复音）的乐思，但这次是用半音式的、几乎是东方音响的风格。在作品开头处听见的基本乐思亦作其他的发展，结尾时是另一个强烈不协和的高潮。

《整体》的配器是：短笛二、单簧管一、降E调单簧管一、降B调单簧管一、圆号一、小号二、长号三（包括低音长号一）以及一大组打击乐，其中有：悬钹一、带响弦的鼓、中音鼓、弦鼓（“狮吼”或“牛吼”），响板，钹一副，木鱼，雪橇铃、链条、铃鼓、低音锣、低音中国锣、三角铁，金属刷（在大鼓鼓壳

上演奏），大鼓，以及敲板或响鞭。

电 离

（Ionisation）

瓦雷兹十八岁离家出走想成为作曲家，从那时起，他就是一个离经叛道的人。年少时，他就梦想着“用自由的音响构成的音乐。”他幼年就迷上了德国科学家海尔姆霍茨用警报器所作的实验。瓦雷兹告诉笔者，“我自己也用警报器作过一些小型实验，我发现能够获得同视觉领域里的抛物线和双曲线一样美丽的抛物线和双曲线。从那时起，我知道有朝一日我会以某种方式创造出一种新的音乐，那将是空间音乐。”

瓦雷兹发明一种新的音乐声响的需要是如此强烈，以至从1937年起整整十年他没有创作新作品。他是否为传统乐器的局限性所阻挠？第二次世界大战后电子乐器得到发展，瓦雷兹找到了可以实现他早年梦想的工具。

在这期间，瓦雷兹于1931年至1932年作于巴黎的《电离》，是他成熟时期一部最大胆、最富有想像力的作品。他刚开始动笔写他的新作（完全用打击乐），就发现了一种善于表达的新“乐器”：当时的传奇性人物，西班牙佛拉门戈舞舞蹈家文森特·爱斯库德罗的那双脚。爱斯库德罗狂热地献身于古代艺术的最严格的传统，似乎天生具有超人的节奏活力，这可能是他吸引瓦雷兹的原因之一。爱斯库德罗不用任何乐队伴奏，甚至不用传统的西班牙响板，用双足的音色、力度、节奏、对位的微妙变化，为自己的舞蹈配器。他用脚尖、或脚跟、或脚掌来敲击地板，用不同

的力量、不同的速度，渐快或渐慢、渐强或渐弱、或突然减弱等等，随心所欲地作出上千种千差万别和令人惊异的变化。从未看过、听过尽善尽美的佛拉门戈舞蹈的人是绝对难以想象这一世上最了不起的音响的。

瓦雷兹几乎入魔了。几个星期以来，他创作《电离》时，心中都把爱斯库德罗想象为一个合作者。他甚至开始把《电离》称作他的爱斯库德罗乐曲。但是随着《电离》呈现出它自己的生命和意愿，瓦雷兹才勉强意识到，他无法将它牢牢局限在爱斯库德罗的伟大艺术的严格传统中。《电离》不能受到束缚，瓦雷兹最终可能这样论及过这一作品（以及许多其他作品），就象他早先关于他的《整体》所写的："这部音乐不是一篇故事，不是一幅画，不是心理学的也不是哲学的抽象概念。它只不过是我的音乐。它有一定的形式，听音乐，而不是推理，才可以更恰如其分地理解它的形式。我重复以前写过的话，分析是得不出结果的。借助于分析来说明，只会破坏、肢解这部作品的精神。至于一部作品的题目，那是无关紧要的。它只方便于将这一作品归类。我承认，从选择题目中得到许多乐趣——类似父母为新生儿女命名的乐趣，但却与生孩子这一更为紧张的事完全不同。对家族的姓氏我毫无兴趣。我常从高等数学或天文学中借用名词，只是因为这几门科学激起了我的想象力，给了我以运动、节奏的印象。对我来说，凝视天上的星座（通过一架望远镜更好），沉思某些数学演示中的高度诗意，而不是奢谈人类情感，这样才会写出更多更好的音乐。然而在我的音乐中并找不到什么行星或定理。我认为音乐作为思维的一种特殊形式，只能表达其本身。"

《电离》首演于1933年3月6日，在泛美作曲家协会在卡内基音乐厅举办的音乐会上，由尼古拉·斯洛尼姆斯基指挥。部分听众对它热情非凡，另一部分则大为吃惊、困惑不解。

这一新作品的冲击力似乎因其短小反而越加重大：它仅持续六分钟。配器只用打击乐——由十三位音乐家演奏三十七件打击乐器：两只报警器（高音低音各一），中国锣二（高音低音各一），锣一、钹、不同尺寸的大鼓三、手鼓二，带响弦的小鼓，匏一（用木棍刮擦），敲板，不同音高的木鱼三，古巴木棍，三角铁一，沙球（内装葡萄弹的古巴手摇匏）一对，雪橇铃、响板、铃鼓一、两种不同音高的砧琴、钟琴、钢片琴一、钢琴一。

这三十七件打击乐器中只有三件是有准确音高的，亦即能演奏音阶中的特定音，而不仅仅是发出高音或低音的乐器。这三件乐器被谨慎地保留着用在作品的高潮处和结束处。整部作品乐器的音色对比较少，多用节奏对比来加强这一短小作品的结构。

汤亚汀译

拉尔夫·沃恩·威廉斯

(Ralph Vaughan Williams)

1872年10月12日生于格洛斯特郡当安普尼，1958年8月26日卒于伦敦

托玛斯·塔利斯主题幻想曲

(Fantasia on a Theme by Thomas Tallis)

本世纪最地道的英国作曲家沃恩·威廉斯被英国文艺复兴时期的伟大作曲家托玛斯·塔利斯的一支曲调所迷住，绝非偶然。事实上，正是这支短小的曲调启发了沃恩·威廉斯创作出他笔下的这部最早的大型管弦乐曲、也是他一生的最佳作。

沃恩·威廉斯和他的同时代人痛心地感觉到英国音乐长期没有出息，从普塞尔去世到十九世纪末足足二百年之久没有建树。这一段时期中，英国作曲家如此倾倒于加入英国籍的亨德尔的天才，后来又拜倒在以门德尔松为首的一些外国"入侵者"脚下，只知一味地仿效。不论这一解释是否全面，反正以前几百年来一直是世界上音乐丰产之地的英国竟很少创作出经受得住本国人喜爱或外国人重视的作品。十九世纪末，英国开始对在其他国家早已硕果累累的浪漫主义民族乐派的巨大浪潮有所反应。英国音乐家热切渴望挣断模仿的锁链，重振始自中世纪的源远流长的作曲传统。在英国，和别处一样，民歌是一股最强大的传统力量，另一股便是宗教音乐。对沃恩·威廉斯来说，在他决定承担编辑一部新

的《英国赞美诗集》后，这两股力量美满地结合在一起了。他起先是勉为其难，害怕接受这项旷日持久的工作，他写道：

"……这就意味着，除了几首赞美诗，两年不能搞'创作'。这样会不会白白浪费我的时间？现在我才知道，直接接触一些世上最优美的曲调（当然也有最糟糕的），得到的音乐教育，比任何数量的奏鸣曲和赋格曲都要大。"

沃恩·威廉斯为赞美诗增选新的曲调时，不仅翻查民歌集，还找遍凡是有可能发现好曲调的教堂音乐曲集，当然首先是英国的曲集。就在此时，他发现了托马斯·塔利斯为1567年马太·帕克大主教出版的《英国诗篇集》所作的九支旋律。塔利斯在宗教信仰上立场並不坚定，在音乐上却敢作敢为。他对英国的基督新教和旧教的音乐都贡献不小。新教被定为国教比旧教晚（从1534年亨利八世同罗马决裂时起），1555年旧教又暂时恢复，伊丽莎白女王一世登基，新教才正式重新确立，钦定的《三十九条信纲》直到1533年才完成。大主教帕克的《诗篇集》四年后出版，但不久便遭禁止，曲调却得以幸免而传诸后世。

沃恩·威廉斯对塔利斯所作九支曲调无不发生兴趣，特别被其中一首强烈地吸引住。那是塔利斯的第三首，用弗里季亚教堂调式写的，配大主教翻译成韵文的"外邦为什么争闹，万民为什么谋算虚妄的事？"一节诗篇。塔利斯的旋律在当时唱起来是否含有打仗、争闹、狂怒的味道，不得而知。但是，在沃恩·威廉斯1910年的《英国赞美诗集》中，这曲调听起来平和得多，他用以配唱的诗句是这样开始的："从死亡的床上升起"。随着岁月推移，这支美丽的曲调先后配过各种不同歌词。1940年《美国主教派赞

美诗集》，把英国圣公会的歌词换成十九世纪中期霍雷肖斯·波纳的诗，开始如下："我听见耶稣的声音在说'到我这里来安息躺下吧，疲乏的人，头靠在我胸前，'"沃恩·威廉斯在塔利斯的这首曲调中发掘而得的美，远远胜过流传至今的塔利斯的任何一首赞美诗的内容，甚至可以说，他发现一种连塔利斯本人都未能想像到的特殊的美。也许是一个浪漫派眼中看到的塔利斯的时代和信仰，谈不上历史精确性，却自有其可信性。

沃恩·威廉斯于1910年6月完成管弦乐《幻想曲》，同年9月6日在格洛斯特大教堂由沃恩·威廉斯亲自指挥伦敦交响乐队首演；在格洛斯特的首演是"三圣咏团节"——起源于十八世纪初的最古老的音乐节的一项内容。三圣咏团是格洛斯特、伍斯特和赫里福德的三个圣咏团。音乐节每年九月初在这三座大教堂所在城市轮流举行。节目长达一周余，照例主要演宗教音乐，大部分在大教堂内举行。但也上演世俗作品。沃恩·威廉斯的《幻想曲》在格洛斯特大教堂中演出，显然是为有宏大共鸣效果的大厦的音响环境而构思的。

乐队全部用弦乐器，分成三组：弦乐四重奏，成组弦乐的第一乐队和由九人组成的第二乐队。总谱注明，可能的话，两个乐队应该分坐两处。显然，沃恩·威廉斯心目中要求获得文艺复兴时期将唱诗班分成二、三、甚至四组，分散在大教堂内宽敞的空处，以不同的音响组合相互交替、呼应或汇合的效果。

《幻想曲》以安详的引子开始，三组的低音弦乐器一起引入塔利斯旋律的第一片段。其后立即继以沃恩·威廉斯创作的乐句，在两个相邻半音上，上下波动，效果特别沉痛，在全曲过程

中比塔利斯旋律更加铺衍地展开。原来的塔利斯旋律由大提琴、中提琴和第二小提琴一起用同度演奏引入，开始如下：

例 250

Largo sostenuto ♩=56

molto espressivo

1 = ♭B 3/4

0 6 1 1 | 1· 1 2 2 | 3 – – | 3 3 3 3 4 |

3· 6 3 3 | 3· 1 2 2 | 3 – – |

塔利斯旋律第一次陈述后，立即继以另一种富有激情的陈述形式进入乐队的高音区，以小提琴的热情音色为主。在一个短短的间奏中，两组乐队相互呼应，接下去便是中段，由中提琴独奏塔利斯旋律的变体。

独奏小提琴接过加装饰音的曲调，不久便有弦乐四重奏中的其他成员先后加入。三组——四重奏、大乐队和小乐队——一起演奏旋律的各种变体，相互交替、后来结合成热情不断高涨的音乐，推向一个激越的高潮。短小的结束段回忆引子中的旋律片段，在安宁而纯朴的G大调三和弦上逐渐消逝，最后归于寂静。

沃恩·威廉斯两易其稿，一次在1913年，一次在1919年，主要删去了开始几页中塔利斯旋律原形的一次完整重复。这首《幻想曲》可以说是沃恩·威廉斯最受欢迎的一首管弦乐曲。可是，谁都感觉到，在音乐厅的环境中听起来就是缺少那至关重要的空

间感．著名英国评论家富勒·梅特兰在评论此曲的首演时描绘过这部作品在为之而创作的特定环境中的效果．他在详细介绍总谱后补充说：

"这部作品之精彩，在于它仿佛把人超度到某种不可名状的音乐思维和感觉的领域．在整个过程中，你说不出耳边听到的是极古还是极新的声音……古老的教堂音乐家的声音……在你周围荡漾，然而，还不仅这些，他们的音乐注入了现代音乐的全部成就而更丰实了．你说不出在哪一点上有德彪西，很难分辨出这样彻底的调性自由中有几分得自新法国乐派、几分得自古英国乐派．可是，正是这一点使《幻想曲》如此动听：它不属于哪一时代、哪一乐派，却又充满了各个时代的先知先觉者的憧憬．'三圣咏团音乐节'有史以来上演的作品中，我们还记不起有哪一首纯器乐曲像这首《幻想曲》那么与环境浑然一体的．"

G大调第二交响曲（伦敦交响曲）

英国最伟大的作曲家之一沃恩·威廉斯是个直认不讳的浪漫主义者，特别在1915年前，是音乐中的民族主义者．浪漫主义和民族主义到了二十世纪中期已不时兴，而他的《伦敦》交响曲直至今天还能吸引我们、感动我们，这是对他的天才的最大礼赞．事实上，《伦敦》交响曲可以说是他的音乐民族主义的顶峰，民族乐派到第一次世界大战结束后的几年里显著地衰退．

他将英国民歌乐汇、十六世纪都铎王朝的作曲家和十七世纪晚期的普塞尔结合，铸成自己特有的英国气息强烈的风格．他这样做完全是有意识的，他为自己的艺术实践写了一篇谦虚动人而

合情合理的声辩文：

“任何一个作曲家都不能指望自己面向世界，但是应能期望自己代表本国人民说话，而许多年轻作曲家偏偏犯这样的错误：还没有成为本民族的作曲家，就梦想成为世界性作曲家。和我们同呼吸、共命运、共风俗习惯、天时地理、甚至衣食住行的人，比起一个外国作曲家来，应该和我们有更多的相通之处，尽管外国作曲者可能更富想像力、更有感染力、技术更高明。这样说难道不合情理吗？这就是民族乐派作曲家的奥秘所在……但是有没有人教过他这一奥秘？他难道不应该给自己一定的范围，使自己言之有力？……作曲家要做的是：找出自己要带给社会的真正信息，开门见山，不含糊其词……只要你的艺术牢牢植根在你自己的土壤，而那块土壤有一丁点儿独特的东西给你，你仍能赢得全世界，同时又不失去自己的灵魂。”

我们不知道沃恩·威廉斯最终写成《伦敦交响曲》的那些乐思是什么时候开始形成的。他起先想把这些素材写成交响诗。1912年去剑桥访友时，从皮包里拿出《伦敦交响曲》的前二乐章的草稿，在一架立式钢琴上弹给大家听，整部总谱完成于1914年3月27日，赶上伦敦昆斯厅由杰弗里·托伊指挥的首演之用。

交响曲一举成功。听众和朋友们比作曲家本人还要满意。此后，作曲家又没完没了地进行大大小小的修改。1914年7月寄往德国给弗里茨·布什的原始总谱手稿遗失。1915年根据乐队分谱重抄成总谱演出，1918年又一次演出。不久，作曲者重又删去某些段落，改写另一些段落。直到1920年第一次正式出版前不久，全曲还修订了两次，以后陆续又有修改。1936年前后（出版商斯坦

纳与贝尔已记不清哪一年）出版的总谱参照最新的改动。

沃恩·威廉斯为1925年12月1日利物浦爱乐协会上演这部交响曲用的节目单写了一段简短的评介如下：

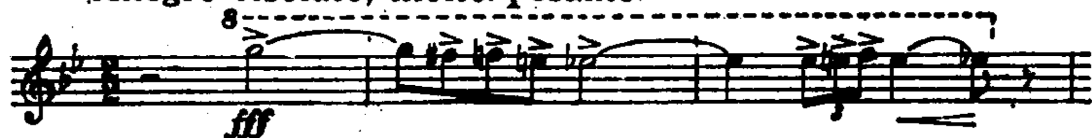
“有人说这部交响曲的标题起错了，似乎应该把它叫作《一个伦敦人写的交响曲》。那就是说，它绝对不是描绘性的音乐；尽管第一乐章中‘西敏寺钟声’的引用、慢乐章中‘熏衣草叫卖声’的淡淡的回忆、以及谐谑曲中口琴和机械钢琴朦胧的暗示使这首交响曲有一丝‘地方色彩’，但是，它是让人作为纯音乐来听的。听的人如果愿意，可以找出某些主题和音乐进行具有的地方特点，但是希望大家不要把这看作音乐的一个必需成分。全曲共有四个乐章”：

Ⅰ、Lento、Allegro risoluto“第一乐章”，沃恩·威廉斯继续写道，“以一段缓慢的前奏开始，导至一雄健有力的快板，也许令人联想起伦敦熙攘喧嚣，及其骨子里的永恒的平静。”第一乐章的这一具有巨大启发性的画卷开始时，几乎不让人听见，由乐队中的最低音弦乐器加弱音器演奏沃恩·威廉斯的典型的四度上行的动机。上行四度汇成流动的旋律线时，产生仿佛是轻雾渐散的印象，直到四度突然变成铜管嘹亮的军号齐奏，导入Allegro risoluto。

“熙攘喧嚣”是沃恩·威廉斯对他的亲密助手迈克尔·肯尼迪描写这一乐章的基本意境时常用的字眼，那种感觉具体出现在正主题中，这里由高音弦乐器和木管同度抛出：

例 251

Allegro risoluto, molto pesante



1 = ♭B 2/2
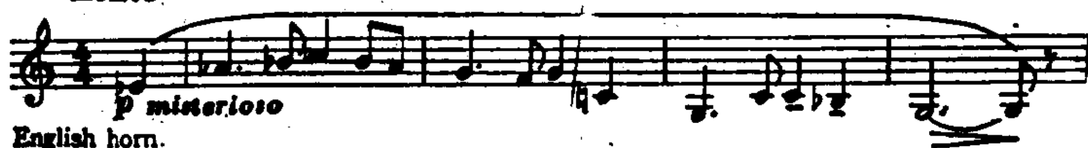
0 0 6 - | 6 ♯5 ♮5 ♯4 ♮4 - | 4 4 ♯4 5 4 ♮4 0 |

这一乐章自由地采用传统的第一乐章的奏鸣曲快板曲式。有一个遒劲的第二主题，由铜管和木管吹出，立即继以一个星光闪烁的舞曲曲调。经过一个丰富的展开部，基本主题回复时大为改观，乐章以一阵耀眼的阳光结束。

Ⅱ、Lento "第二（慢）乐章，" 沃恩·威廉斯说，"有人把它叫作'十一月下午的布卢姆斯柏里广场'。这可以用作理解音乐的线索，但不一定'解释'音乐的内容。"情绪一开始便明确，如开始乐章那样，以加弱音器的低音弦乐为背景，上面有一支孤独的英国管吟唱出忧伤的主题：

例 252

Lento



1 = C 4/4

英国管

♭3 | ♭6. ♭7 ♭1 7 6 | 5. 4 5 ♮1 | 5. 1 1 ♭7 | 5 - - 5 0 |

Ⅲ、诙谐曲（夜曲）Allegro vivace “如果听的人想像自己深夜站在威斯敏斯特河滨大道上，远处传来斯特兰德河滨马路的声音，一边是一家家大旅馆，一边是‘新界’，街道拥挤、灯火辉煌，倒可以用作听这一乐章时应有的情绪。”

Ⅳ、Andante con moto, Maestoso alla marcia (quasi lento); Allegro; Andante sostenuto “最后乐章包括一个三拍子的激动不安的主题和一个先肃穆后活跃的进行曲律动的交替。〔阿尔伯特·科茨在1920年写的一段据说取得作曲家同意的解说提到这里像是饥饿进行曲。〕末乐章结束时重又暗示第一乐章的狂热和喧嚣，不过这次要收敛得多，然后再一次听到‘西敏寺钟声’。在钟声上进入一段跋，将缓慢的前奏（即导入第一乐章的前奏）发展成一个有一定篇幅的段落。”

这个富有诗意的结尾今天听来也许比刚问世时更加沉痛。它在作者心中有具体的联想。作者在1957年9月30日给迈克尔·肯尼迪的信中写道：“欲知真正的尾声（即交响曲的结局），参阅威尔斯的《Tono—Bungay》的结尾，即《夜与大海》一章，其中讲故事的人乘驱逐舰在泰晤士河上顺流而下，仿佛“在检阅整个英格兰。”

“顺泰晤士河而下，等于是顺手从头到底翻完一部关于英格兰的书……先映入眼帘的是左右两岸大片的寒伧人家，后来是南城肮脏的工业区，河北一长溜规矩端庄的漂亮房子，是文艺界、行政人员的寓所，从切纳街（靠近沃恩·威廉斯的家）几乎一直延伸到西敏寺，挡住一片荒凉的棚户区……我们闯进未来的伟大空间，涡轮机操起不熟悉的语言。我们走向大海，走向风浪和自

由，走上无迹可寻的航道。一盏又一盏灯熄了，英格兰和英格兰王国，不列颠和不列颠帝国，古老的骄傲和古老的信仰，在船头、船尾闪烁，沉落在地平线下，流逝、流逝。泰晤士河流逝了——伦敦流逝了——英格兰流逝了……"

《伦敦交响曲》的配器共用长笛三（其中一支短笛交替使用）、双簧二、英国管、单簧管二、低音单簧管、大管二、低音大管、圆号四、小号二、短号二、长号三、大号、定音鼓、小鼓、三角铁、大鼓、钹、钢板钟琴、竖琴和传统的弦乐器。

f小调第四交响曲

沃恩·威廉斯对他这首毁誉最不一致的第四交响曲所作的最著名的评价，据说是在1935年4月10日伦敦昆斯厅首演前的一次排练时说的："我不知道自己是否喜欢这首作品——可是它说了我要说的。"

话如其人：表面上幽默地自我讽嘲，骨子里坚如磐石。有一位赞慕沃恩·威廉斯的人被这部交响曲的风格困惑住，为他辩解说，作者也许是因为受一些凶恶事件（那正是纳碎猖獗、战争迫在眉睫的时世）的影响而有意把它写得不美，岂知作曲家却认真地和他争了起来：

"我同意你的看法，凡音乐必须是美的——问题在于什么是美。你说你认为我的f小调交响曲不美，我的回答只能是：我真的认为它很美，不是我因为它反映不美的时世而有意不要它美……要知道，不美的东西也可以产生美（像《李尔王》、伦勃朗的《解剖学》、瓦格纳《尼泊龙》等等）……我写这部作品不是具

体描绘任何外部世界的东西，如欧洲的现状，我这样写，只是因为我想到的就是这样——我也说不清为什么……”这么悦耳的交响曲，居然有人认为“粗砺”、“阴郁”，真是令人难以置信！但是不能忘记那时代，重要评论家如埃里克 布洛姆是在1935年（在《伯明翰邮报》上）这样说的：

“他的（沃恩·威廉斯的）新作的撞击而不协和的复调粗砺、阴郁、不妥协，不下于最年轻的冒险家敢于在谱上乱涂的任何东西。但这部交响曲无疑是一部十分强烈而有说服力、结构巧妙的作品。”

埃德温·伊文思称它为：“一部雄健而毫不妥协的作品，单刀直入没有任何赘言。”不论刺耳不刺耳，听众十分喜欢它。有一家报纸描写听众给沃恩·威廉斯的喝彩声为“昆斯厅前所未闻。”另一家报纸说：“雷鸣般的掌声在作曲者谢幕时几乎像是歇斯底里大发作。”

这样热烈的欢呼当然一半是向六十岁的沃恩·威廉斯本人表示敬意，他如今已深入人心，被视为当代最伟大的英国作曲家。

尽管如此，他本人并不完全感到满意，他知道自己要说些什么，在以后许多年中不断进行修改，有些是极小的修改，把意思说得更加清楚。其中一处最小的改动（慢乐章结束时长笛独奏的最后一音）最为重要。“这个音原来是F”，他写道，“但是我听着总觉得不对，花了二十年功夫求此音而不得，到新出版的分谱和大总谱中，改成了E……”

沃恩·威廉斯在1931年底和1932年初起草总谱，1934年完成初稿。全曲共四乐章，第三乐章不间断地直接进入末乐章。两

个主题——两个惊人的四音音型贯串总谱、一统全曲。其中比较重要的一个主题，也是整首交响曲的中心主题。由第一个谱例中置于括号中的最后几个音构成。

Ⅰ、Allegro 交响曲以一个尖刻的旋律开始，由锋利的小二度加八度骤降刻成。最后四个（加括号的）音中结合进交响曲的中心主题：

例 253.

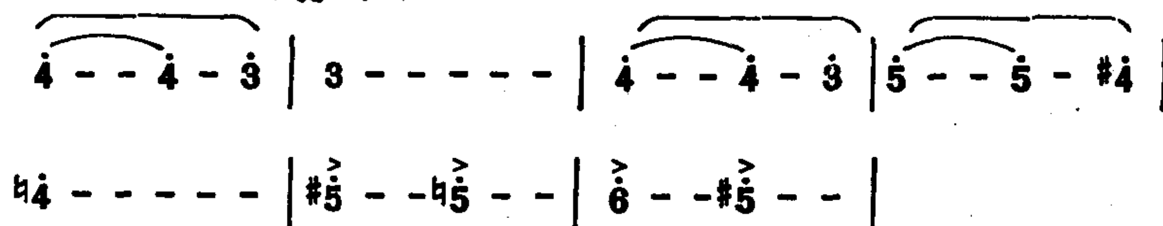
Allegro(♩.=96)



Violins, Tpt., Winds, in 8ves.

1=♭A $\frac{6}{4}$

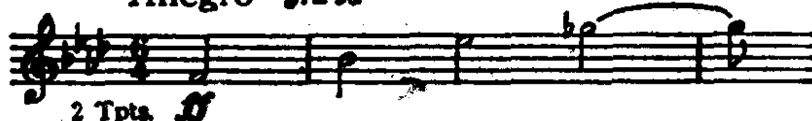
小提琴、小号



整个乐句以不协和音响开始，具有巨大推进力，沃恩·威廉斯喜欢说他是从贝多芬第九交响曲的末乐章的著名不协和音那里“剽窃”来的。紧接下去又是一个四音音型，它在全曲中始终很重要。是一个大步往上爬的音型，由小号用ff吹出：

例 254

Allegro ♩.=96



2 Tpts. ff

1=♭A 6/4

二支小号

6̣ - | 2 - 5 - ♭7 - | 7̲

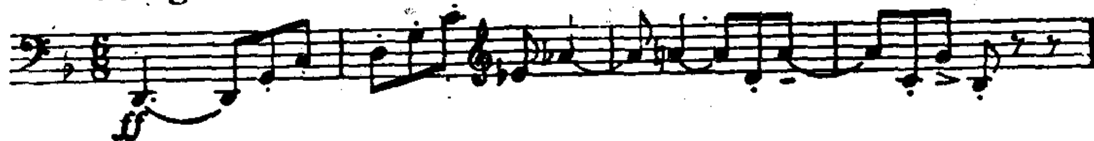
在强劲的开始段之后，弦乐唱出一首深情的cantilena，形成对比，但其开始令人联想起交响曲的开端部分。速度渐弛，出现另一个同样感情丰富的弦乐旋律，不过用D大调，含有许多重复音。四音的中心主题以变化的节奏与和声突出地贯串在下面的展开部中。

“前两个主题没有完全再现(沃恩·威廉斯写道)，有几个音令人联想到开端部分，随即进入cantilena的一段，不过这次在低声部，高声部伴以一个对旋律，如此推向*ff*，然后逐渐退去，以D大调主题(这次用降D调)的温柔缓慢的重复结束。”

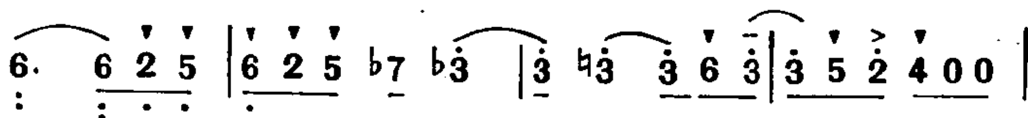
Ⅱ、Andante moderato 铜管乐器加弱音器吟诵的引子乐句得自第一乐章往上爬的四音音型。行板乐章的正主题是一个长长的旋律，由第一小提琴在拨奏下唱出。乐章被独奏长笛温柔的下行乐句一分为二，这一乐句在结束时以铺展的形式回复，同时，加弱音器的铜管重提交响曲的正主题。

Ⅲ、谐谑曲：Allegro molto 谐谑曲主题建立在开始乐章的往上爬的音型上，一气爬了三个半八度：

例 255



1＝F $\frac{6}{8}$



被小号和长号宣告的四音中心主题的吼叫所打断。

谐谑曲的中段（三声中部）是一个赋格段，建立在由大号独奏的另一个跳进的主题上。谐谑曲不间断地进入第四乐章。

Ⅳ、Finale con epilogo fugato（Allegro molto）据作者自称，末乐章的开始主题，“是第二乐章的（长笛）终止式音型的翻版，不过精力充沛一些。”有一个与交响曲第一小节有联系的抒情的对比主题。采用传统的奏鸣曲快板结构，尾声写成一段赋格式的跋，其题材就是那中心主题，“先由长号吹出，后以原形和转位两种形式同末乐章的其他主题结合出现。结束时重复第一乐章的开始小节。”

f小调交响曲的配器为：长笛三、短笛、双簧管三、英国管、单簧管二，低音单簧管、大管二、低音大管、圆号四、大号、定音鼓、小鼓、大鼓、三角铁、钹和常用的弦乐组。

顾 连 理译

安托尼奥·维瓦尔第

(Antonio Vivaldi)

1678年3月4日生于威尼斯，卒于1741年7月26日或27日

四季Op.8，协奏曲第一至第四首

(The Four Seasons, Le Quattro Stagioni)

安托尼奥·维瓦尔第的小提琴技艺是如此灿烂辉煌，他的声誉是如此之高。所致被列为他的故乡威尼斯招徕旅游者的内容之一。1713年的威尼斯导游手册上载有“最佳小提琴演奏者是吉安-巴蒂斯塔·维瓦尔第和他的当教士的儿子〔安托尼奥〕。”由于他长着一头火一般的红发，人们称他为威尼斯的“红教士”。

火一般的头发和火一般的气质似乎向来是维瓦尔第家族的特征。安托尼奥并不是这一氏族中唯一被称为“红”的人。他的音乐也具有意大利火一般的热情，从而使他的同胞喜爱他，同时吸引了最严肃的外国人，例如约翰·塞巴斯蒂安·巴赫，巴赫通过研究和改编维瓦尔第的作品而丰富了自己的风格。

在音乐作品汗牛充栋的那个时代里，维瓦尔第是最最多产、影响最大的作曲家之一。佚失的不计在内，他遗留给我们四百余首协奏曲，单是小提琴协奏曲就有二百二十一首。他的四十余部歌剧大多为当时的繁华歌剧中心威尼斯而写。

全欧洲都需要维瓦尔第的作品，各处都邀请他作为演奏大师去供职，但是他把他的活动集中在威尼斯，这是可以理解的。他在圣怜孤儿院中任音乐指导近四十年，这所孤儿院是威尼斯四所最著名的女子音乐院之一。圣怜孤儿院每周举行的管弦乐音乐会吸引了欧洲各地的听众。

歌德和让-雅各·卢梭只不过是写文章热情赞扬威尼斯音乐院音乐会的有声望的听众当中的两个而已。维瓦尔第的许多协奏曲一定是在圣怜孤儿院中首演，由维瓦尔第本人指挥和独奏的。1739年8月，一位法国著名旅行家，沙尔·德·勃罗斯主席①描述音乐院的这些音乐会道：

“最美妙的音乐是孤儿院的音乐会。共有四所这样的孤儿院。全都收容私生女、孤女以及父母经济上无力抚养的女孩。她们由市府抚养，而且只训练她们精通音乐。她们确实唱得如同天使，并会演奏小提琴、长笛、管风琴、双簧管、大提琴和大管；总之，没有一件乐器能吓倒他们。她们像修女般隐居。音乐会全由她们演奏，每场音乐会约四十名演奏员。我向你发誓，再没有比看着一位年轻貌美的修女②，穿着白袍，头戴石榴花花环，以极其优美的姿势和准确性来指挥和打拍子更令人愉快的了。”

每逢节庆演出，这四个最好的孤儿院合作，每个孤儿院提供最为出类拔萃的演奏员，组成一个杰出的乐队，在圣马可广场上的威尼斯爱乐大厅中演奏庆典曲目。威尼斯的弗朗切斯科·古

---

①沙尔·德·勃罗斯（Charles de Brosses，1709—1777），法国学者，为布尔戈尼第一任议会主席。

②德·勃罗斯应用的“修女”一词不是严格指修女的。这些女孩子是受政府监护的人，只是衣着和修女相同而已。——原注

阿尔第[①]把许多这样场合的特殊动人情景以精湛的画笔捕捉入画。一幅绘于1782年的庆祝"北方诸王公"——俄罗斯大公保尔·彼特罗维奇和公爵夫人玛丽娅·费奥多罗夫娜访问威尼斯的小幅油画（现存于慕尼黑的古物陈列室内）使人看到维瓦尔第去世四十年后的这样一个场合的华贵精美。

孤儿院的音乐会演奏所不可能像古阿尔第所画的爱乐大厅那样华丽。但是大厅的安排几乎和描写中的音乐院的音乐会一模一样。乐队队员的坐法使现代音乐会听众感到奇特。这可能是威尼斯的特殊情况。

三层楼厅和大厅一般长。我们可以看到在最高一层有十三位歌唱者；第二层有十位小提琴演奏者或中提琴演奏者；最低一层有两把低音提琴，一把大提琴，和一把维奥龙，两侧还有八位小提琴演奏者—总共二十件乐器。三十三名演奏演唱者（加上两个或三个没有画进去的人）这一总数与德·勃罗斯主席和其他爱好音乐的旅行者所说的数目相近。古阿尔第没有画通奏低音乐器（如竖琴或管风琴），这场演出似乎也不包括任何管乐器。

维瓦尔第的《四季》是为弦乐器而作。当时的惯例要求至少一件键盘乐器，也许是两件，古阿尔第的绘画显然略掉了最左的几个演奏者，其中很可能就有通奏低音组。

维瓦尔第的《四季》极有可能在孤儿院的音乐会上演出过数次，也许在节庆大典时也在爱乐大厅中演出过。《四季》最初在阿姆斯特丹出版时有一个令人作呕的题辞，献给维瓦尔第的外国庇

---

① 弗朗切斯科·古阿尔第（Francesco Guardi，1712—1793），威尼斯画家，以画意大利情景著称，所用色彩与一个世纪后的印象派有相似之处。

护人：匈牙利的莫尔津伯爵(按照维瓦尔第的拼写法是马尔津)，他是那个不久就雇佣约瑟夫·海顿的豪富家族中的一员。

《四季》只是维瓦尔第于1725年以《和声与创新试验》为总名的一套十二首协奏曲（作品第8号）中的第一首。几周内一个巴黎出版商出版了维瓦尔第的《试验》的非法翻版，这是维瓦尔第的声誉之广的最雄辩的证明。

维瓦尔第在扉页上说明自己是文切斯拉夫·莫尔津伯爵和里塞-达姆施塔特的菲利普亲王“在意大利”的音乐大师。在献词中维瓦尔第提到久已承蒙莫尔津欣赏《四季》，说他从中获得享受(从这一点可以推侧《四季》的创作日期要比1725年早得多)。然而维瓦尔第表示他希望协奏曲可能听上去差不多像新的，不仅因为他在每首协奏曲前加了一首解释音乐的十四行诗，而且还因为音乐的描绘本身也有所扩展。

这些十四行诗（可能是维瓦尔第本人所作）并非惊人之笔，但音乐显然确实用来极为详细地描写十四行诗中所说的一字一句。对于维瓦尔第究竟严肃到何等程度，或者他希望我们在聆听他的“标题音乐”（这是我们今天的叫法）的细节时认真到何等地步，这些都可以打个问号。但是他创作这些描绘性细节的热忱是不容置疑的。为了避免任何可能发生的误解，维瓦尔第把十四行诗的每一句印在它所解释的乐曲各句的上方；甚至还印了进一步说明的词句。

维瓦尔第把他在《四季》中如此显然津津乐道的描绘性细节倾注于晚期巴罗克的协奏曲形式中，从而把这一曲式推向最为辉煌的顶峰。

这种曲式通常由三个乐章（快、慢、快）组成，两个快乐章用副歌（ritornello）的形式。这一名称源自迭句（refrain），它在乐章的开始处呈示，整个乐章中不时简短地重现，结束时再出现一次。在副歌重复的间隔中，一小组轻巧的乐器，甚至一件独奏乐器，演奏与副歌形成独特对比的插部。

我们从四首十四行诗中摘印"春"与"秋"两首，以说明维瓦尔第如何应用描绘性诗歌。

春

（The Spring〔La primavera〕）

E大调，作品第8号，第一首

（注意：维瓦尔第用大写字母来标记他的十四行诗的段落。这些字母和乐曲每段上的字母相符。）

A、春光重返大地。

B、鸟儿欢快鸣啭，热情迎接春天。

C、微风轻拂泉水，细声密语潺潺流。

D、乌云笼罩天空，电光闪闪，雷声隆隆。

E、云散雨止，小鸟又唱起动人的歌曲。

F、在鲜花丛生的牧场上，
在簌簌作响的枝叶下，
牧童和他的忠实的狗正在入睡。

G、在春光明媚的灿烂天空下，
应着农村风笛的欢歌，
仙女和牧童翩翩起舞。

Ⅰ、Allegro 开始的副歌确定整个乐章的标题“春光重返”的意境。意大利原文的节奏就几乎可以使人联想到这一兴高采烈的曲调，或反之，这一曲调暗示了语言的节奏：

例 256



1＝E $\frac{4}{4}$

第一小提琴和独奏

1 | 3 3 3 21 5· 54 | 3 3 3 21 5·

第一个形成对比的小提琴独奏插部的乐队中的另两把小提琴独奏作为伴奏，这里标有“鸟之歌”，由轻柔的颤音和细致的独奏跑句组成。这一插部的中途继续着十四行诗“鸟儿欢快鸣啭，迎接春天”。开始的副歌很快地重复之后，小提琴中的轻声絮语组成第二个插部(相当于十四行诗的C字部分)，它先现了一个半世纪后瓦格纳的《齐格弗里德》中的森林的喃喃细语。副歌的第二次再现（字母D）后是“电光闪闪，雷声隆隆”，由小提琴声部迅速跑动的音阶和随后整个弦乐组中低音上的碎弓加以描绘。

Ⅱ、Largo e pianissimo sempre 慢乐章于字母F处开始，乐队描写牧羊人小睡(独奏小提琴的徐缓而流畅的旋律)外加一个显然不能纳入十四行诗的描绘性片段。牧童的“忠实的狗”显然在清醒地守卫着，因为中提琴被要求以“非常响亮而短促”的重复音符来模仿狗的叫声。听众可以感觉到这一天真的细节给维瓦尔第带来的心情愉快，因为狗在整个乐章中自始至终吠叫不停。

Ⅲ、Allegro 乡村舞曲开始 的曲调(十四行诗中的字母G)令人想起农村的风笛。小提琴中的轻快活泼的曲调，和模仿风笛嗡嗡声的低音弦乐器中的持续音都造成这样的印象。

例 257



1＝E $\frac{4}{4}$

第一小提琴和独奏

34 5454 3434 5454 | 3434 5454

夏

(The Summer〔L' estate〕)

g小调，作品第8号，第二首

Ⅰ、Allegro non molto 维瓦尔第的诗告诉我们：“夏日炎炎，人畜萎靡不振。”协奏曲的开头几句与之共鸣而精神萎顿。独奏小提琴的一个比较活泼的乐句描绘杜鹃、斑鸠和金翅雀的叫声。微风的柔声细语(小提琴和中提琴)被“狂风”和风神的突然发作所中断，它们是由小提琴声部奔驰着的音阶和整个乐队的突然猛烈的暴发来描绘的。
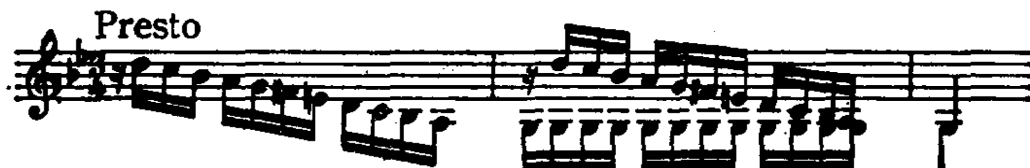
如泣如诉的小提琴独奏表示，牧童害怕即将来临的风暴而哭泣，风神又多次袭击，第一乐章以此结束。

Ⅱ、Adagio；Presto 远处雷声所引起的恐惧扰乱了代表牧童的镇静悠缓的独奏小提琴乐句(Presto：全部弦乐器沉重的碎

弓），他试图再睡（Adagio）．但是苍蝇蚊子叮咬他．

Ⅱ、Presto：夏日雷阵雨　开始处的副歌标有十四行诗中的词句："啊，他的恐惧理所当然．"第一和第二小提琴飞速进行的音阶一个紧接一个，是闪电在乐队中放射：

例 258



1 = ♭B 3/4

0　0　0 | 0321　76#5#4　3217 | 6

0321　76#5#4　3217 | 6666　66 6 6　6666 | 6

低音提琴和大提琴则是隆隆的雷声．

秋

（The Fall〔L'autunno〕）

F大调，作品第8号，第三首

A、农民载歌载舞，欢庆丰收．

B、许多人痛饮美酒，兴高采烈．

C、结束庆典，昏昏欲睡．

D、众人远离歌舞，呼吸清新空气．

时间已到，大家去享受美梦．

E、黎明破晓，猎人出发．

F、号角、猎犬和枪支，随身携带，

人们追捕，猎物逃窜。

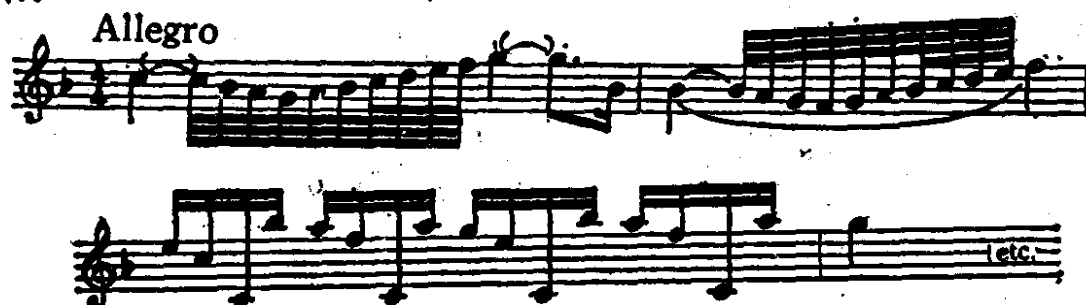
G、枪声和犬吠，一片嘈杂，

猎物惶惶不安，精疲力竭。

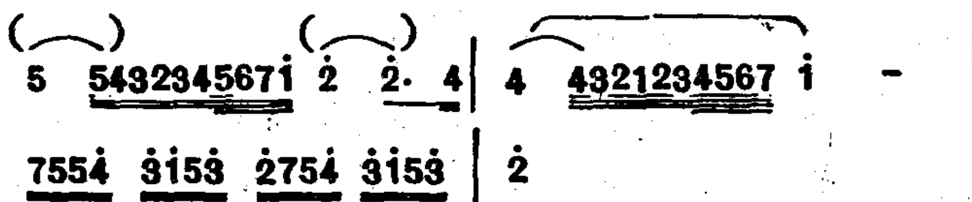
H、受伤而逃，奄奄而死。

I、农民载歌载舞：Aliegro 第一乐章相当于十四行诗的头四行(A—B—C)。开始时的刚劲有力的副歌上标有头两行的字句（字母A）。以后的两行（B和C)是一个有补充标题“醉汉”的插部。酗酒者狂饮，脑子越来越不清醒，步履蹒跚，东倒西歪，这些都由那位技巧辉煌的小提琴独奏者担当（最初几次演出时肯定是维瓦尔第本人），醉汉的天昏地转变得更为狂野，与此同时，比较清醒的庆贺者的歌曲以副歌的形式一再重现。

例 259



1＝F $\frac{4}{4}$



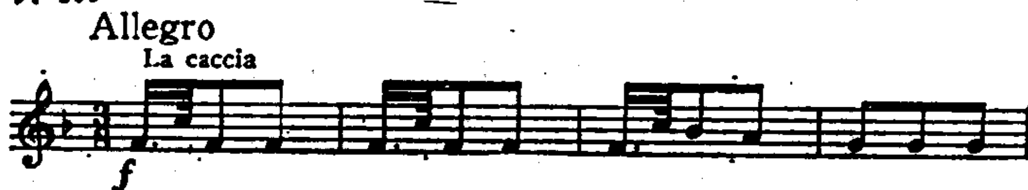
醉汉们终于瘫倒，沉入梦乡，这时维瓦尔第突然离开第一乐章的正常急速，顿时慢下来，进入Largetto。

Ⅱ、沉睡的醉汉：Adagio 缓慢的第二乐章越来越轻，表示

睡得越来越熟，它与十四行诗的第二个四行（字母D）相应。

Ⅱ、狩猎：Allegro 自有记录以来，音乐家们都很喜欢用狩猎号角声，但是这一乐章的副歌中以小提琴所模仿的原始猎号声，必定是一位伟大的作曲家用这样一个主题作为管弦乐曲整个一个乐章的基础的最早范例。

例 260



1＝F $\frac{3}{8}$

1· 511 | 1· 511 | 1· 543 | 2 2 2 |

几个插部仍然主要是由小提琴独奏奏出，说明猎物的奔逃和逐渐衰竭而死。

冬

（The Winter〔L'inverno〕）

f小调，作品第8号，第四首

I、Alleoro non Molto 第一乐章开始时由小提琴上的颤音生动地表示冬季酷寒（人们会想起，在古英国术语中表示颤音的正是"颤抖"一字，在多数欧洲国家内，颤抖与颤音显然也是通用的。）独奏小提琴中的飞速的琶音和音阶描绘"可怕的烈风"之严峻，一串强劲有力的和弦令人联想到快速奔跑和跺脚。然而这样的活动显然不起作用，因为第一乐章结束时以快速的碎弓来说明牙齿在打战。

Ⅱ、Largo 传统的徐缓如歌的中间乐章不仅以小提琴上的

拨弦来令人联想到使户外“数百人淋湿”的雨滴声，而且还以小提琴独奏的流畅的旋律来亲切地表达坐在室内炉火旁的那些较幸运的人宁静而心满意足的情绪。

Ⅲ、Allegro 末乐章的一长串滑行的乐句开始。描写在冰上行走之险况。全奏进入，节奏慢下来，说明“步履缓慢”和怕跌。可是猝然而来的音阶和跌跌撞撞的破碎音型表明小心翼翼是徒然的，有一个人跌倒了。更大的危险还在前面。以下的激烈的音型代表裂成碎块的冰。

例 261



弦乐八度

1 =♭A $\frac{3}{8}$ #23#4 | 6 0 0#456 | 7 0 0#23#4 | 5 6 7 | 3

独奏者奏出的一条直泻而下的音阶暗示（虽然这最后一点没有用文字说明）有人跌进了冰窟。然而过了不久，我们安然无恙地返回室内，倾听着户外的“风神们开战”。

在协奏曲的最后七小节上维瓦尔第所写的结束语是：“这是冬天，但这样的冬天带来欢乐。”

汪启璋译

理查德·瓦格纳

(Richard Wagner)

1813年5月22日生于莱比锡，1883年2月13日卒于威尼斯

漂泊的荷兰人序曲

(Ovevture tɔ the Flyino Dutchman)

一个二十六岁的无名小卒，理查德·瓦格纳，动身到巴黎去找出路。他乘了一艘挪威小船驶越北海。中途这艘小船遇上了惊滔骇浪。迷信的水手们讲了一个他们半信半疑的古老传说，内容是一艘能在风暴中行驶而不会沉没的鬼船；船上唯一的活人是船长，一个荷兰人。

有一次这个荷兰人要在飓风中绕过的好望角。暴风雨的肆虐激怒了他，他发誓要战胜地狱。故事接着说，魔鬼从地狱深处高声大笑，亵渎神灵的荷兰人就此注定要与飓风搏斗，直到末日的号声响起，他的水手早已变成鬼，但是荷兰人继续活着，得不到休息和安宁，求死不得，任何人，甚至他自己也无法结束他的生命，他总是在风暴中行驶，任凭风吹浪打。

瓦格纳並不是第一次听到有关漂泊的荷兰人的神话，但是这次，北海之惊滔骇浪，和挪威水手的半信半疑抓住了他的想像力，于是荷兰人就成为瓦格纳抵达巴黎后在1841年完成的一部歌剧的主角。他在原来的神话中加上了一个重要的转折，这是从海

因里希·海涅处听来的。荷兰人被允许每隔七年上岸一次，寻找一个至死忠实于他的女人。如果他能找到这样的女人的话，就可以解脱诅咒。歌剧就是讲他获救的故事。

序曲环绕着受折磨的荷兰人的音型而构成：

例 262

Allegro con brio

f molto marcato

4 Horns & 2 Bassoons

1=G $\frac{6}{4}$

四支圆号和二支大管

2̣ | 5̣ - - 5̣ - 2̣ | 5̣ - 5̣ 2 - - | 2 -

在序曲的大部分篇幅中，荷兰人的动机不是为呼啸的风声所包围（在弦乐器的神秘可怖的空弦五度中听到），便是在狂野的、波浪般的音型上摇来荡去。这一序曲的另一个主要动机是解救荷兰人的桑塔的祈祷般的旋律。

1853年5月，瓦格纳在苏黎世指挥了几场交响音乐会，节目中也包括他的《漂泊的荷兰人序曲》。他为这场演出写下了有关这一音乐的情感内容的说明：

"漂泊的荷兰人的可怕的小船在暴风雨中前进，它驶近海岸准备靠岸停泊，他这位船长曾获得许诺在这里寻求赎罪机会。我们听到允诺得到解救的同情的曲调，像是哀伤与祈祷的结合。这位受谴责的人绝望地聆听着，他疲惫不堪，只求一死，来到了岸上。他的水手无精打采，生活使他们厌倦，默默地把船停了下来。

"有多少次这个不幸的人经历过同样的行动！有多少次他把船从大海驾驶到有人居住的岸边，而他只许每隔七年上去一次；有多

少次他梦见他已历尽考验从此可以出头了；有多少次，幻想可怕地破灭，他又重新扬帆踏上那狂暴的航程；为了求得一死，他通向大海和风暴。他把船纵入旋涡，但是旋涡不肯吞噬它；他把小船冲向浪花拍击的悬崖，但山岩从不撞碎它。他在疯狂渴望冒险时嘲笑过大海的种种令人恐惧的危险，现在危险倒过来嘲笑他，——让他欲死不得；他被咒诅，注定永生在大海上寻求永不会满足他的珍宝，永远找不到唯一能为他赎罪的东西。

"一艘华贵的船只驰过，他听到人们欢庆远航归来的熟悉歌声。这喜气洋洋的声音激怒了他，他冲过风暴，恐吓唱歌的人，不让他们出声，使兴高采烈的水手仓惶逃走。然后他从痛苦的深渊呼求解救；在他生活的毫无价值的男人世界中，只有一个女人可以给他带来解脱，他的拯救者在遥远的何方？在什么地方跳动着一颗对他这样备受折磨之人抱有同情的心？不像那些看到他走近就颤栗，就划十字的懦夫，而是见了他并不恐惧地逃跑的那个女人现在何处？

"一道亮光透过了阴郁，像闪电一般刺穿他备受痛苦的灵魂。亮光消失了，然后又一次跃出：这位海员牢牢地凝视北极星，勇敢地穿过翻腾的浪涛，驶向这道光。这是一个女人的目光，充满崇高的忧郁和神圣的同情，远远向他射来。一位妇女真诚地向这位被诅咒的人的无边痛苦敞开心灵，要为他而牺牲，要把她的生命和他的悲痛一起结束。由于这一神圣的举动，这个不幸的人终于可以死去了：他的船裂成碎片，被大海吞没。然而他从海浪上升起，罪已赎免，安然无恙，他的拯救者拉着他走向升华的爱情的黎明。"

瓦格纳的乐队由短笛、长笛二、双簧管二、英国管、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、长号三、大号、定音鼓、竖琴及通常的弦乐器组成。

诸神之黄昏：齐格弗里德的葬礼音乐

(Götterdämmerung〔Twilight of the Gods)〕，
Siegfried's Funeral music)

《齐格弗里德的葬礼音乐》(有时也称作《齐格弗里德的葬礼进行曲》)是连接瓦格纳的《诸神的黄昏》第三幕中两个场景的交响间奏曲。齐格弗里德在莱茵河岸狩猎时，被黑暗势力之首领哈根从背部刺死，哈根哄骗齐格弗里德彻底背叛布仑希尔德，然后又设计使布仑希尔德支持他谋杀齐格弗里德。

齐格弗里德在《诸神之黄昏》的序幕中首次出现时，旭日从布仑希尔德站立的山峰上升起。当他在莱茵河谷中濒临死亡，低声呼唤着布仑希尔德的名字时，太阳落山了。长号奏出对命运质疑的动机，由定音鼓中代表死亡的幽灵般的节奏加以应答。齐格弗里德的尸体被抬到他自己的盾上。薄雾从莱茵河上悄悄升起，渐渐弥漫了整个舞台，他在越来越暗的阴影中被抬了下去。阴沉的铜管乐器奏出的齐格弗里德的沃尔森祖先的主题，被丰满的死亡动机的愤怒撞击声所打断：

例 263



1=♭E 4/4

6 6 00 66 | |
3 3 00 33 | 330 0 33 | 3
1 1 00 11 | 110 0 11 | 1
6 6 00 66 06712#23543 | 660 0 66 06712#23543 | 6

月光暂时穿过迷雾，照见齐格弗里德的朝上的面孔，这时乐队奏出一连串回忆，回忆把齐格弗里德的父母亲，西格蒙德和齐格林德的深切感人的主题、他们的爱情悲剧和整个不幸的沃尔森族的旋律交织在一起，胜利的死亡动机在这些旋律之上盘旋，越来越高，直到独奏小号以齐格弗里德的宝剑主题刺破乐队，这一把象征性的宝剑曾是他的，在此之前是他父亲的，而且一度曾代表着从黑暗势力中得救的希望：

例 264

Feierlich

f più f ff

Solo Trumpet

1=C 4/4

小号独奏

5 | 1̇ - 1· 3 | 5· 1̇ 3̇ - 1̇ 1̇ | 5̇ - - - |

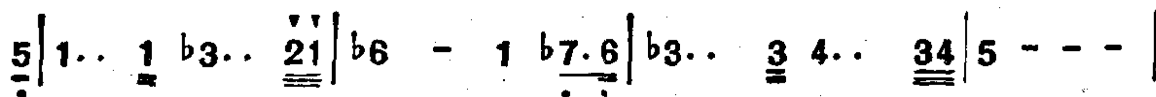
死亡动机像固执的回旋曲迭句、当乐队中的悲歌推向由两个齐格弗里德动机构成的高潮时、它又重新出现：第一个齐格弗里德动机由小号族奏出：

例 265

Feierlich

p crescendo f p crescendo ff

1＝C $\frac{4}{4}$



第二个齐格弗里德动机以主人公的号声（它在《齐格弗里德的莱茵河之旅》中居重要地位）为基础，由华丽的乐队全奏宣告。

这一间奏曲之所以深切感人，部分是由于瓦格纳善于表达多层次的音乐、戏剧、哲学意义的技巧，托玛斯·曼在他的著名文章《理查德·瓦格纳之痛苦与伟大》一文中雄辩地介绍了这种技能：

"……把齐格弗里德的尸体抬走的那段音乐中的压倒一切的重音不再代表这位出发去战胜恐惧的林中青年；重音向我们指出在迷雾的帷幔背后实际上正在发生的事情。太阳之神为黑势力所击倒，他自身躺在棺材内，歌词'野猪的狂怒'有助于激发我们的情感。贡特指着哈根说'他就是那头被诅咒的野猪，是他把这高贵的青年咬得血肉模糊。'①展开最早的远古人类的幻想画卷：坦木兹②、阿多尼斯③被野猪咬死；奥西里斯④、迪奥尼西乌斯⑤

① "他就是那头被诅咒的野猪"指设计害死齐格弗里德的哈根，他曾预谋在狩猎时杀掉齐格弗里德而谎称他被野猪咬死。

② 坦木兹（Tammuz）是古巴比仑的农业、畜牧和蔬菜之神，它代表春之生命力。一年一度之死亡与复活象征着蔬菜衰落与生长。与希腊的阿多尼斯、埃及的奥西里斯同为人们祭祀的对象。

③ 阿多尼斯（Adonis）是希腊神话中的人物，为野猪所害，其情人阿芙罗迪特使他复活。

④ 奥西里斯（Osiris）是埃及神话中人民之王，为其兄弟塞特所杀，碎尸万段。

⑤迪奥尼西乌斯（Dionysius），父，约纪元前430—367，为希腊的西拉库斯暴君，死后由其子继任。

为人肢解；他们都将复活，就像被钉在十字架上的那个人一样。他的一侧为罗马长戟所刺①，以便人们辨认他。这些人过去是、现在仍然是壮烈的殉道者，不可思议的目光对他们一览无遗。因此，谁也不能说创造了齐格弗里德这个人物的人写起帕西法尔来就是对自己不忠实”。

乐队中爆发出亮光的最后一道光芒（齐格弗里德动机），接着是死亡动机的又一次回复，布仑希尔德旋律的凄楚的变形，齐格弗里德动机的苍白的小调式回声，故事到此结束。

瓦格纳的《葬礼音乐》的总谱要求短笛一、长笛三、双簧管二、英国管、单簧管三、低音单簧管、大管三、低音大管、圆号四、小号三、低音小号、瓦格纳大号四、低音大号、长号四、竖琴六、定音鼓、三角铁、钹、中音鼓、以及传统的弦乐组。

诸神的黄昏：齐格弗里德的莱茵河之旅

(Götterdämmerung〔Twilight of The Gods〕；Siegfried's Rhine Journey)

《齐格弗里德的莱茵河之旅》是联结《诸神之黄昏》的序幕和第一幕的间奏曲。《尼伯龙根指环》——四联歌剧中的最后一部是在瓦格纳的创作才华洋溢的最后一个高涨中写成的。序幕和第一幕，包括《莱茵河之旅》在内的草稿所标日期1870年6月5日。整部歌剧于1874年11月完成，1876年8月17日在拜罗伊特首演。这是一部多刻面的作品，可以同时在多种不同层次的意义上欣赏它。
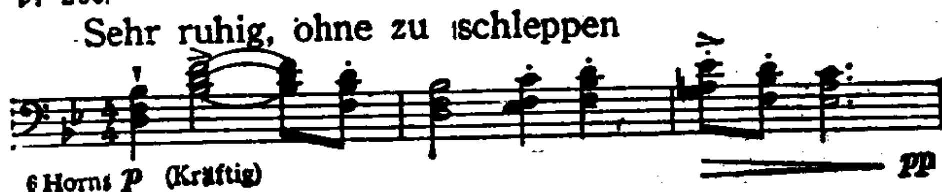
①见《约翰福音》第十九章第三十四节：“唯有一兵拿枪扎他的肋旁，随即有血和水流出来。”

《莱茵河之旅》首先是一首动人的乐曲。其次，虽然在演奏这首间奏曲的大部分时间中帷幕是落下的，然而它富于生动的描绘性。部分地借助于它的为人们所熟悉的主题歌：齐格弗里德的、布仑希尔德的、包围布仑希尔德的山岩的烈火、莱茵河、莱茵河女仙、莱茵河的黄金、以及受诅咒的指环等主题。

在音乐旅程中，在规模和技巧上这一首可说是最大胆的。它把齐格弗里德从布仑希尔德的神秘的山巅带到较为现实的境界：使他毁灭的、强权政治的卑鄙世界。它使齐格弗里德从自己的最高成就（获得布仑希尔德的爱情）的阳光明媚的山峰跌进死亡阴影的深谷，在那里没有任何神仙的魔杖或仙棒来抚慰他，更不要说保护他免受邪恶、不被坏人和意志薄弱者所出卖，最为痛苦的是：也不能免于被自己的妻子所出卖。

尽管这一音乐会选曲以灭亡性的语调开始和结束，但《旅途》的大部分却充满着无法抗拒的乐队光彩。它以女武神山上的日出开始。先是破晓前最黑暗的时刻，低沉的长号奏出命运的质问动机，在第一丝晨曦爬上地平线时，大提琴中起伏蜿蜒的长长线条盘旋向上。圆号中的齐格弗里德动机睡意朦胧地动着，先是以片段的形式，然后比较完整，仿佛主人公正在苏醒过来：

例 266.



六支圆号

1 = ♭B 4/4 | 1 5 - 5 3 | 1 - 2 3 | 4 3 2 - - |
5 3 - 3 1 | 5 - 5 1 | ♮7 1 7 - - |
3 1 - 1 5 | 3 - 4 5 | 6 5 4 - - |

齐格弗里德的主题由单簧管中一个柔和抒情，描绘布仑希尔德的乐句来应答：

例 267

Sehr ruhig, ohne zu schleppen

p sehr weich

Solo Clarinet

单簧管独奏

1 = ♭B 4/4 4· 3454 2̇· 6 | i̇ 2 - - |

天越来越亮，乐队的织体开朗了，音高上升，布仑希尔德的旋律由更为妩媚动人的小提琴接过去並带至高潮，同现在由小号和圆号合起来用全部份量和光彩来奏出的齐格弗里德动机溶为一体。狂喜的二重奏现在转到分离的时刻。

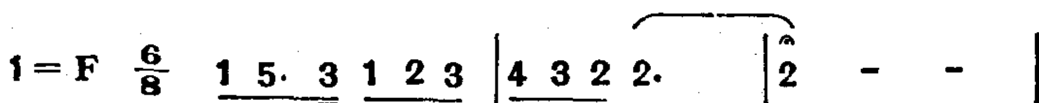
布仑希尔德目送齐格弗里德下山时，乐队中的旋律也随着下行，当他已走出视线之外时，乐队的色彩和精神也逐渐消褪。然后，我们突然听到从山谷中响起他的号角声：

例 268

Schnell(Vivace)

f

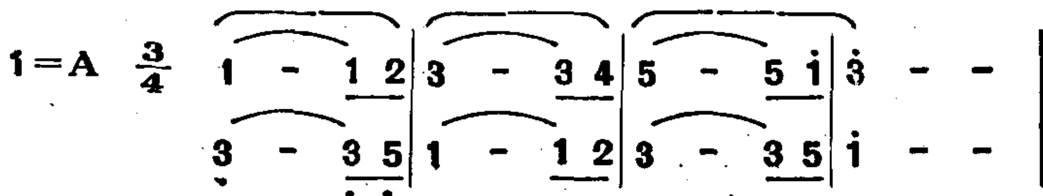
French horn



当布仑希尔德看到他在远处，用欣喜若狂的手势招呼他时，幕落，乐队把号角主题接了过去。号声，就象齐格弗里德本人一样，穿过包围布仑希尔德之山的闪烁的神火动机。乐队中的火焰被齐格弗里德动机的面临的和平以及莱茵河的气势磅礴的主题所压倒：

例 269





乐队中爆发出莱茵河女仙由于失去了黄金而发出的呼叫声，与齐格弗里德主题的片段相结合。莱茵河女仙的歌曲延续着，消失在与莱茵河的黄金以及受咒诅的指环的旋律之中。《旅程》的步伐渐渐平静，音乐景色变暗，仿佛预示着即将来临的悲剧。由于这一间奏曲不停顿地进入歌剧的下一场，因此通常补充一个简单的音乐会用的结尾。

《齐格弗里德的莱茵河之旅》需要瓦格纳的供《指环》用的大型乐队，包括短笛、长笛三、双簧管三、英国管、单簧管三、低音单簧管、圆号八、小号三、低音小号、长号四、大号、定音

鼓、钹、钢板钟琴和传统的弦乐器。

罗恩格林前奏曲

(Prelude to Lohengrin)

比《罗恩格林前奏曲》更富于视觉感的音乐是难以想象的。这首九分钟长的精巧乐曲在整个早期浪漫主义音乐领域中是一幅最最光彩夺目的音画，是配器艺术的顶峰。然而这种令人目不暇接的视觉印象也代表着强烈的情感意义。内容要比任何曲式或配器分析都重要得多，瓦格纳于1853年5月在苏黎世指挥演出时亲自用文字把它写成节目说明确定下来。虽然瓦格纳的激烈的浪漫文学风格很难翻译，但作为理解他的音乐思想的指南却是无与伦比的：

"爱似乎已从一个充满恨与斗争的世界中消失了。在任何人类社会中爱都已不再是明确的法治基础。无法抑制地渴望爱的人类心灵已专注于主宰世事的权益，从这时起，开始追求满足一种需要：在现实的压力下，需要变得越来越迫切、强烈；然而在同一现实中它越发难得到满足，因此人类心醉神驰的想象力把这种难以理解的对爱的渴求的起因和结果都置于现实世界之外。为了使这一无形的精神事物有个有形的象征，想象力赋予它一个神奇的形式：虽然它很遥远，无法接近，但很快就被当作实际存在的东西，以圣杯这一名称而为人们信奉、渴望和追求。这就是我们的救世主和他的门徒在最后的晚餐上从中饮用的珍贵器皿；为了爱弟兄们而在十字架上受难时，他的血流在圣杯里；这圣杯被人们以虔诚的热情保留至今，作为永不泯灭的爱的源泉。这圣杯曾

一度从不配保管它的人那里被取走，后来由一队天使从天堂高处送回，托付给一些炽情的孤独者，它的存在神奇地给他们以力量和鼓舞，净化了他们，他们被封为尘世的十字军，为永恒之爱而献身。

"《罗恩格林》(圣杯卫士)的作曲家挑选众天使护送圣杯神奇地下凡以及把圣杯托付给高贵的人去保管这两段情节作为他的乐剧的前奏曲音乐所描绘的题材，现在他放肆地以具体的言语把它提供给读者的想像力。

"对于这位狂喜地追求神圣爱情的人，纯净的蓝色太空中仿佛有一个难以觉察的，然而神奇动人的幻象在凝聚着。一队神奇的天使的无比精致的轮廓逐渐成形，从天上带着那神圣的器皿无影无形地飘然而下。当这种幻象在世人眼里越来越清晰可辨时，它散发出幽香，像黄金的泉流，陶醉了观看者的感官，神圣的感情渗透了他那颤抖着的心中最为隐秘的深处。

"深入肺腑的痛苦和心醉神迷的喜悦在观看者的胸中此起彼伏，这一幻象赋于生命的神力唤醒了胸中被压抑的爱的冲动，使它神奇地发展。但是无论心胸多么开阔，人心所从未体验过的巨大的渴望、自我顺从、自我融化的愿望把心胸撑得几乎胀破。然而与此同时，幻象的接近为净化了的感官带来了无法描绘的欢乐。当圣杯本身终于现形，那些配见到圣杯的看到了它的无遮无盖的真正原形；当圣杯中的圣物放射出像天堂的火焰之光一样的理想的爱之光，使得所有的心在这永恒之光的炽热的炫耀中颤抖时，观看者双膝下跪，沉溺在虔诚的自我牺牲中。现在圣杯把祝福给予被爱之狂喜所吞噬的他，封他为圣杯卫士。火一般的灿烂逐渐减

退为柔光，以一阵难以言传的欢乐和柔情遍布大地，使恳求者的胸怀充满意想不到的极乐。仍在对下界微笑的那队天使带着纯洁的欣喜返回高空，她们已把尘世上停止流动的爱之泉还给大地。她们把圣杯托付给纯洁的人们保护，圣杯向他们的心中倾注幸福，然后众天使消失在他们最初从中出现的蔚蓝天空的光辉中。”

就像幻景以之开始和结束的“蔚蓝天空的光辉”一样，前奏曲的开始和结束都是单用小提琴奏出的纤细的、拖得很长的和弦。圣杯的轮廓在这些持续的起初极轻的高音和弦中逐渐定型：

例 270

Lento

p

dimin.

1=A 4/4 5 5··1 1 5··6 | 6 - 5 5 56 | 6 5· 2 4 4 32 |

2· 3 5

随着幻景下降到尘世；增添了新乐器，主题在音高上也低了，在全部铜管木管齐鸣，加上定音鼓的持续演奏，再饰以钹的金属撞击声的短暂的乐队的华丽辉煌声中，乐曲到达了高潮。众天使返回蔚蓝色的天空时，比她们下凡时要迅速。乐队仿佛也在飘向天空，越来越轻巧和透明，最后以四把独奏小提琴极轻地奏出的虚无飘渺的声音结束。

这一前奏曲需用长笛三、双簧管二、英国管、单簧管二、低音单簧管、大管三、圆号四、小号三、长号三、大号、定音鼓、钹和弦乐器。瓦格纳于1848年4月完成《罗恩格林》的总谱，

1856年8月28日在魏玛首演，由弗朗兹·李斯特指挥.

纽仑堡的名歌手前奏曲

(Die Meistersinger von Nürnberg)

瓦格纳在开始创作最伟大的一部喜歌剧时不得不应付种种不幸和挫折，大多数庸庸碌碌之辈遇到这样沉重的负担定会一蹶不振了。《名歌手》于1845年在瓦格纳的脑中初具规模时，是一种模拟讽刺剧或者说是色情戏，他计划在写完手头上的《汤豪塞》后开始创作。

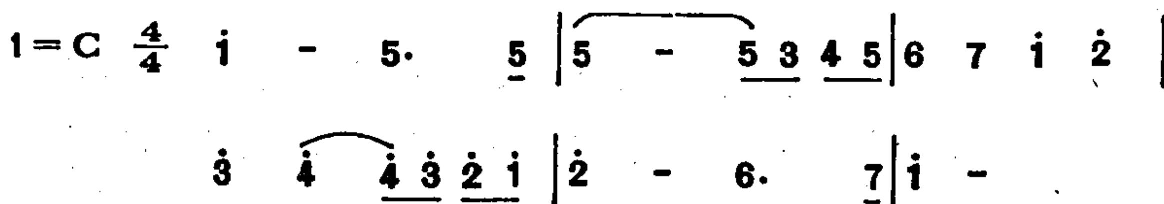
十七年后，当瓦格纳完成了充满死亡与激情的《特里斯坦与伊索尔德》，《汤豪塞》在巴黎惨败，债台高筑，遭受到一系列大大小小的挫折后，也许是对这一切的反动，他开始真正着手写作这部热情洋溢的喜剧. 奇特的是他从序曲开始写，后来又改称为前奏曲. 这是在1862年3月末，他正在美因茨郊外的比勃利希镇上租了新居. 瓦格纳在他的自传中描述了他的灵感爆发和构思成形的时刻.

"一天傍晚，我在家中的阳台上观赏美丽的日落把"金黄色"的美因茨和浩荡的莱茵河流水照耀得光彩夺目、蔚为壮观，这时脑海中突然清晰地涌现出我的《名歌手》的前奏曲. 就像我以前在情绪不宁时所见到的那样，仿佛它是个遥远的幻影，我着手为前奏曲写初稿，它就和今天总谱上的完全一样，也就是说，我明确地记下了全剧的几个主要动机. 然后我立即去写作歌词，按顺序创作各场."

前奏曲以名歌手们唱的刚毅的、庆典式的C大调主题开始：

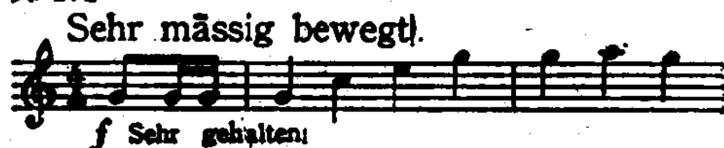
例 271





在这首前奏曲中居统治地位的是这一主题和另外两个与名歌手行会有关的、同样坦率简单的C大调主题。其中之一，名歌手的进行曲，是真正的十六世纪的名歌手旋律：

例 272





这几个主题与代表年轻的瓦尔特·冯·斯托尔津，他对于伊娃的爱情以及他努力赢得她作为新娘的那几个主题形成对比。名歌手们象征传统和常规，而瓦尔特则代表青春、灵感、创新和叛逆；形成对比的两组主题体现了歌剧的基本冲突，在此冲突中瓦尔特险遭挫败。然而在最后一场中，年轻人的爱情和名歌手们，灵感和“规则”都和解了，这正是瓦格纳在前奏曲的欢快的高潮中所象征性地做到的，把瓦尔特的几个旋律中的一个（后来并入到瓦尔特的胜利的《得奖之歌》中的那一句）：

例 273



1=C 4/4 5̇ - i̇ 3̇ | 5 - - 6 7 | i̇ 3̇ 5̇· #4 ♮4 6 | i̇ - 7

与名歌手的主题、名歌手的进行曲以及另一个同心狠手辣的贝克梅塞的谐谑性主题全部交织成一个乐段，其对位技巧之精湛，戏剧性威力之强令人激动万分。

瓦格纳的《名歌手》的总谱需用短笛、长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号三、长号三、大号、定音鼓、大鼓、三角铁、钹、钢板钟琴和竖琴。

帕西法尔前奏曲和耶稣受难日音乐

(Prelude and Good Friday Musie from Parsifal)

从瓦格纳最初萌意写作歌剧《帕西法尔》到1882年7月22日它在拜罗伊特的节日剧院正式上演，经历了近四十年的艺术成熟期。只有一方面对于《特里斯坦与伊索尔德》的受尽磨难的爱情，另一方面对于《名歌手》的明媚宁静都能够驾驭自如的作曲家才能胸怀《帕西法尔》中的两种极端的感情。

瓦格纳的最早冲动是在1845年刚写完《汤豪塞》时萌发的。他去波希米亚作度假疗养，随身带着中世纪神秘主义者沃尔弗朗姆·冯·爱森巴赫①的诗集。“我臂下挟着书，躲到附近的森林

①沃尔弗朗姆·冯·爱森巴赫（Wolfram von Eschenbach，死于约1230年），中世纪最伟大的史诗诗人，《帕齐瓦尔》（Parzival）为其主要作品。
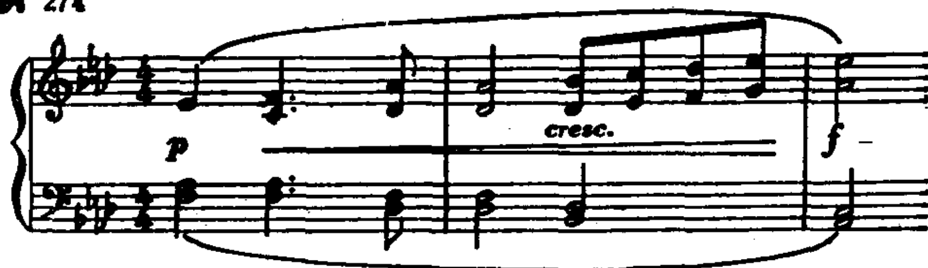
中去，”瓦格纳在自传中写道：“坐在小溪旁，兴趣盎然地欣赏沃尔弗朗姆这本奇妙而动人的诗集中的《蒂图雷尔和帕齐瓦尔》。”他立即产生了炽热的愿望，想把这一素材塑造成音乐戏剧的形式，但是由于他的医生吩咐过他不得激动而作罢。

在随后的年月里，瓦格纳的脑海中不断探索帕西法尔的形象，特别是在创作《特里斯坦》的第三幕时，曾打算让帕西法尔在其中任一个重要角色。然而在他脑中最初成形的帕西法尔歌剧的戏剧轮廓却是在耶稣受难日那天。这是在1857年4月。过了阴冷多雨的春天，苏黎世附近的一所别墅的花园内充满温暖的阳光。“花园中绿叶发芽，鸟儿在歌唱，”瓦格纳后来回忆道，“我可以在久已渴望的万物生长的宁静中尽情享受。我突然想到今天是耶稣受难日，想起了我在读沃尔弗朗姆的《帕齐瓦尔》时这个日子给我的伟大启示……我现在清楚地认识到它的精髓具有压倒一切的意义，在耶稣受难日这一想法的基础上，我很快构思了整部歌剧，仓促地写出了三幕的粗略草稿。”

于是在瓦格纳的思想中，帕西法尔主题同耶稣受难日的象征意义，尤其是万物复苏，通过十字架上的牺牲而精神复活的春之象征以及由于怜悯而产生的智慧密切联系在一起。《帕西法尔》並非宗教歌剧，尽管它确实用了基督教仪式和神话中的许多象征。

瓦格纳从德累斯顿教堂的音乐仪式中采用了古代“阿们”公式中的上行六度，把它们溶合于他的圣杯动机中：

例 274



1＝♭A 4/4

5	-	6·	1	1	-	23	45	5	-
		3·	4	4	-	45	67	1	-
1	-	1·	6	6	-	4	-	3	-
6	-	6·	4	4	-	2	-	1	-

圣杯是基督在最后的晚餐上从中饮酒以及他在十字架上受难时接他的血的杯子。圣杯和刺穿基督一侧的戟一同保存在蒙特萨尔瓦特寺庙中，由一队心灵纯洁、信仰虔诚的武士守卫着。

克林索是个被拒绝担任保卫圣杯工作的武士，他阴谋报复，诱惑那些纯洁的圣杯保卫者去一个魔圈，圈中等待他们的是在天仙般貌美的花之少女的怀抱中享受肉体上的欢乐，而最为危险的是受到孔德里的勾引。孔德里是瓦格纳所创造的最动人的角色之一，她是一个天生两重性格的人。在一种化身中她是最危险的诱人妖妇，她甚至勾引上圣杯保卫者的首领安福塔斯。在另一种化身中，她变成了一个相貌丑陋、衣着褴褛、备受折磨的忏悔者，逃过克林索的威力，为圣杯保卫者服务，武士们无法窥测她的本性。

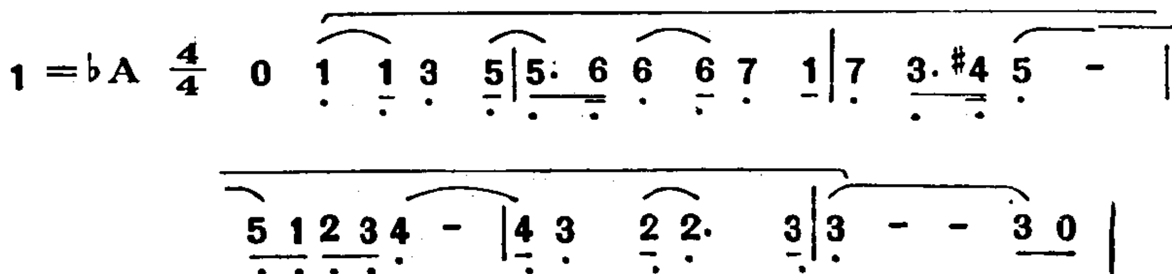
安福塔斯和孔德里寻欢作乐时，克林索盗窃了圣戟並用它刺伤了安福塔斯。安福塔斯保住了性命，但是未从克林索那里夺回

圣戟之前伤口是不会愈合的。神圣的预言宣告，只有出于怜悯而变得聪明的敦厚的傻子才能取回圣戟。歌剧的故事就是预言的实现。

瓦格纳为路德维希二世写了前奏曲的解说词，他的说明以"爱情〔慈悲〕①——信念——希望？"开始。瓦格纳把前奏曲很长的开始旋律标以"爱情"，並且摘录了第一幕圣杯那场戏中回忆圣餐仪式时所唱的歌词："请食我躯、饮我血，以表我们相爱！"

例 275





瓦格纳标明第二主题为"信念"。

例 276





瓦格纳写道，接着是通过信念而赎罪的允诺。

①圣经上的caritas一词在詹姆士王钦定版本中译作"慈悲"，但德文圣经中译作"爱情"。—原注

“信念坚定有力地宣告，即使在苦难中它也不动摇。允诺一再重复，信念从遥远的高度予以回答，仿佛乘在白鸽的羽翅上盘旋而下，这允诺越来越彻底地占有人的胸怀、心灵，以无比的威力充满着整个大自然，然后在甜蜜的宁静中再次仰望苍穹。

“但是，出于惧怕孤独，相爱相怜的悲歌又一次抽噎着：〔低音大提琴上的阴暗的碎弓和定音鼓的轻轻滚奏声引进开始时的爱情主题的片段〕：恐惧、沮丧、橄榄山上圣洁的汗水，在耶稣殉难地的神圣的死前剧痛——尸体变得苍白，血水涌出，在圣杯中因上天的祝福而闪闪发光，对所有活着的人和受苦的人倾施赎罪之恩。圣物保卫者中的罪人安福塔斯，我们是为他而准备的，他看到闪闪发光的圣杯就愧疚于心，在神圣的惩罚前伏罪，被悔恨所折磨：他的灵魂的揪心的痛苦能得到赎救吗？我们再度听到允诺，我们希望着！”

（在第一幕中，帕西法尔设法找到圣杯的所在地时，人们没认出他，把他当作傻子而打发走。然而，由于有怜悯之心，他已开始有了才智。在第二幕中，当他到达了克林索的花园时，他的才智升到顶峰。孔德里的一个吻意外地使帕西法尔理解安福塔斯犯罪之痛苦。他以新获得的同情心为武装，抵挡住孔德里的诱惑和克林索的袭击。他非但没有被克林索猛掷过来的戟所伤，反而在半空中抓住圣戟，用十字记号破掉克林索的邪恶魔法。经过多年的寻找，帕西法尔终于带着圣戟回到圣杯所在地，安福塔斯和他的武士们也得救了，这一天正好是耶稣受难日。）

被称为《耶稣受难日音乐》的音乐会选曲以帕西法尔动机开始：

例 277

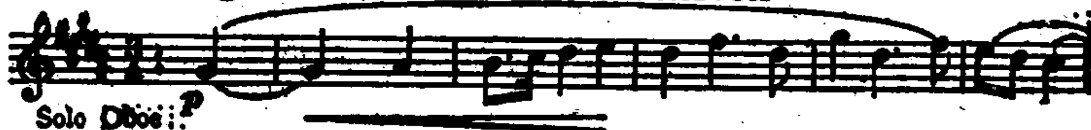


1＝B 3/4 3· 3 5 – | 5 – – | 5 0 0 3 13 | 6 – – |

6 – – |

老武士古奈曼兹为预言的实现而欢呼，祝福帕西法尔，並祝贺他继安福塔斯而任圣杯保卫者的首领．帕西法尔当上首领后的第一件功绩就是为孔德里施洗，使她终于流下悔恨和快乐的泪。中午的阳光洒遍森林和田野．当帕西法尔观赏春之奇迹时，乐队中涌现一条新的旋律：在弦乐器的呢喃细语之上，独奏双簧管唱出耶稣受难日旋律，它就像耶稣受难日的草地上的一朵鲜花那样娇美地绽开：

例 278



双簧管独奏

1＝B 3/4 0 6 – | 6 – 7 | 1· 2 3 4 | 3 5· 3 |

6 3· 5 | 4 3 2 – |

帕西法尔表示诧异，古奈曼兹解释道这就是耶稣受难日的神奇魔力。帕西法尔喊道，但是在救世主蒙难的那天，他指望大自然都

为他哀泣，何以耶稣受难日的旋律却倾注着天使般的柔情。古奈曼兹又解释道，大自然无法体会上帝的痛苦.

大自然看不见他的受伤的肉身，
它高高朝上望着得救免罪之人，
上帝的至爱和牺牲，使他纯正洁净，
免除他的罪，解除他的恐惧。
今天，草地上盛开的一叶一花都知道
不会再遭人践踏，
因为上帝为他而死，毫无怨言，
出于爱和怜悯在十字架上忍受酷刑，
今天人以温顺圣洁的心情，
轻轻地在大地上步行。
世上万物感恩而歌颂，
一度开花一度谢，
知道已获大自然的宽容，
大地之心纯洁如琼.

前曲奏和《耶稣受难日音乐》的总谱需用长笛三、双簧管三、英国管、单簧管三、低音单簧管、大管三、低音大管、圆号四、小号三、中音长号二、低音长号、大管、定音鼓和弦乐器。

齐格弗里德牧歌

(A Siegfried Idyll)

一度把爱情体会作狂野而带有毁灭性的激情，像《特里斯坦与伊索尔德》那样的爱与死的那位作曲家，竟然也会理解家庭之幸福，这是难以令人相信的。但是几年后，瓦格纳确实享受到一

段时期的相对平静和天伦之乐的满足。1870年11月，他内心洋溢着感激之情，创作了一首我们称之为《齐格弗里德牧歌》的幸福地心满意足的作品作为生日礼物送给他的妻子科西玛。在这首曲子里，爱不意味着特里斯坦式的黑夜、死亡和梦境。相反地，它意味着黎明、诞生和现实。音乐指的是他们的幼儿"费迪"（齐格弗里德），但也和理查德及科西玛的过去的更为亲切的秘密有关。

科西玛的生日正好是12月25日。在瓦格纳家中，这首既是生日礼物又是圣诞礼物的曲子被亲昵地称为《楼梯乐曲》，因它是在他们在卢塞恩湖的家、特里布森别墅的楼梯上第一次演出的。瓦格纳千方百计地保密，要使这部作品以及它的第一次演出成为完全意料不到的事。1870年的圣诞日早晨，曾经瓦格纳秘密排练过的来自卢塞恩的十五位演奏者静悄悄地聚集在别墅的小小的盘旋的楼梯上，正在指挥的瓦格纳站在最高处。科西玛吃惊得不知所措：

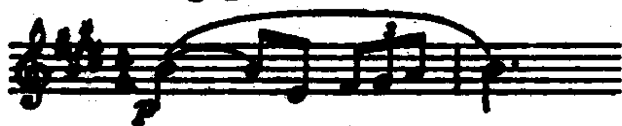
〔科西玛在她的日记中写道〕："孩子们，关于这一天，关于我当时的情感，我无法向你们形容。我只能不加修饰地告诉你们所发生的事：我醒来时，听到了声音，它越来越响，越丰满，我再也不能把它当作梦幻了。我听到的是音乐，而且是这般美妙的音乐！音乐奏完时，理查德带着孩子们来到我的房间，送给我那首寿辰交响诗的总谱。我流下了眼泪，家中的其他人也都流泪了。理查德把他的乐队安排在楼梯上，从而使我们的特里布森永远成为神圣之地……午饭后乐队进入屋内楼下、我们再一次倾听这首《牧歌》，无不为之深深动情。"

《牧歌》是一首私人的纪念曲，从未打算演奏给外人听。只是数年后，在沉重的经济压力下，乐曲才以《齐格弗里德牧歌》的正式名称出版，使瓦格纳和科西玛二人极其痛心。它原来的意义更加深长的名称是《特里布森牧歌》。手稿的内封页上写有瓦格纳的幼儿齐格弗里德的小名，其颜色令人想起1869年春儿子诞生那天早上的日出。乐曲的全名是：《特里布森牧歌，加上费迪的鸟鸣般的歌声以及橙色的日出，作为理查德送给科西玛的生日交响祝贺》。乐曲也涉及其他的个人回忆，其中一些最隐秘的直到六十年后科西玛去世才得到解释。

瓦格纳的非传统式的家庭生活的复杂性，我们无需在此详述。只要提一下，当科西玛仍是汉斯·冯·比洛的合法妻子时，便于1866年离开丈夫，作为理查德·瓦格纳的守护天使和缪斯而住在特里布森，这就足够了。她已经和瓦格纳生了一个女儿，伊索尔德。次女伊娃于1868年在特里布森出生，儿子齐格弗里德生于1869年。

长期以来人们都料想《牧歌》的全部主题，除一个古老的摇篮曲外，都来自瓦格纳的歌剧《齐弗格里德》。《牧歌》的第一个也是最重要的主题是一条天使般的旋律，在歌剧的最后一幕布仑希尔德唱“我是永生不灭的”之前出现：

例 279



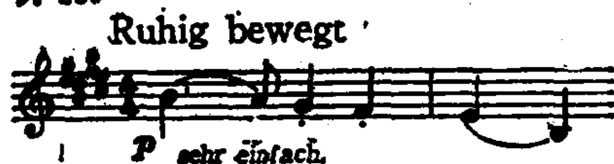
1=E $\frac{4}{4}$ 5 - 5 1 2 3 4 | 5 - -

但是这一旋律並不起源于歌剧。最初是为创作一首送给科西玛的弦乐四重奏而构思的，那还是在六年之前，他们最初相爱之时。因此回忆他们最早钟情的这一旋律，在这部庆贺家庭幸福的作品中，对于瓦格纳和科西玛都有着除旋律本身之美以外的含义，这含义他们小心地保守着秘密。

开始主题轻柔爱抚地延续着，导至古老的德国摇篮曲《睡吧，孩子，睡吧》，由双簧管极其朴素地吹出。

但是这些表面天真的主题所引喻的内容並不简单。英国的瓦格纳研究者厄奈斯特·纽曼① 弄清了《牧歌》的渊源，他指出，这首摇篮曲在齐格弗里德出生之前很久，瓦格纳就已记录在日记本上了，而且指的並非齐格弗里德，是小伊娃。我们也许永远不会知道《牧歌》中私人隐情的全部内容。比如说，摇篮曲由《牧歌》的第一主题的几个音符组成，只不过是次序颠倒，这仅仅是偶合吗？我们是否可以说开始主题也许源自摇篮曲？下例用开始主题的调性来呈示摇篮曲主题以使它们之间的关系一目了然：

例 280



1＝E $\frac{4}{4}$ 5· 4 3 2 | 1 － 5

开始主题重返，弦乐器加上了弱音器，音乐梦幻般移至遥远的调性，木管在这个调性中引入布仑希尔德在最后一幕的二重唱

①厄奈斯特·纽曼（Ernest Newman，1868—1959）。英国音乐评论家、音乐传记作家。主要贡献为对瓦格纳之研究。

中所唱的旋律："啊，齐格弗里德，你是世界的光辉希望"。这一旋律也来自1834年所写的弦乐四重奏的草稿。

这些旋律逐渐发展成一个简短的高潮，它被圆号独奏引入的刚毅有力的主题突然切断，这主题与歌剧中青年时期的齐格弗里德有关。第二幕森林中的鸟鸣之歌婉啭地唱出，和歌剧中的其他主题一起形成另一个短暂的高潮。最后摇篮曲重现，具有更为灿烂的诗意。《牧歌》的结尾使人联想到平静的睡眠已经来临。

特里布森的楼梯短而窄。能够挤在上面（甚至站着）演奏的只能是一个小小的重奏组。《牧歌》的总谱需用长笛、双簧管、单簧管二、小号、圆号二、大管、第一和第二小提琴、中提琴、大提琴和低音提琴。

汤豪塞序曲

(Overture to Tannhauser)

瓦格纳的浪漫主义歌剧《汤豪塞和瓦特堡的歌曲比赛》根据中世纪的传说写成，剧情是关于神圣之爱和卑俗之爱之间的冲突，此剧于1845年在德累斯顿上演，由作曲者自任指挥。歌剧的序曲不久即成为流行的音乐会选曲，瓦格纳曾撰文叙述其中所体现的思想。他亲自为1873在苏黎世由他本人指挥的一组出色的音乐会而写的节目说明，今天仍然是指引人们理解瓦格纳希望他的音乐所提示的感情和景象的最好指南：

"起初乐队只为我们奏出《朝香者合唱》。合唱越来越近，增强到富于威力的感情流露，最后走向远方。曙光：合唱的回声正在消失。随着夜幕的降临，神奇的景象出现。玫瑰色的雾霭盘

旋而上，美感的狂喜之声直达我们的耳边，可怕的色情舞蹈隐约可见。〔这时，序曲的狂热快板开始：和谐的音转为变化音：我们听到许多狂欢作乐的主题中的第一个，这些主题与传说中的维纳斯府邸中的不圣洁的欢宴有关〕：

例 281

Allegro | ♩=80

Violas

pp

大提琴

1＝E $\frac{2}{2}$ 01♭3♯4 6 12 ♭3 1 | 6 5♯4 5♮3 i 1 0 |

这就是维纳斯府邸的诱人魔力，到晚上它就向那些大胆的为情欲的渴望所点燃的灵魂显示出来。为这些迷人的景象所诱惑，一个男人的修长身影慢慢走近：这是歌唱爱情的吟游诗人汤豪塞。他高傲地唱着欢乐的爱之颂歌，兴高采烈而又带有挑战性，仿佛要迫使色情的魔力附到他身上。应答他的是狂喊乱叫。玫瑰色的云雾更紧地笼罩着他。令人陶醉的芳香环抱着他。在诱人的半明半暗中他的明澈的双眼看到了一位美得难以形容的妇女形象，他听到颤抖的甜蜜嗓音在唱着海妖的歌曲，呼唤着他，答应满足这位胆大包天的人的最疯狂的梦想。出现在他面前的就是维纳斯本人。

“他的内心和感官焕发着光彩，他血管中的血液炽热地燃烧，一股无法抗拒的诱惑力使他走近这位女神，在她面前唱着欢乐的爱情之歌，狂热地赞美维纳斯。维纳斯府邸中的奇迹现在仿佛应他的神奇的召唤而呈现在他面前，四面八方传来狂热激烈的呼喊声。酒神的女祭司们在醉醺醺的欢乐中向他扑来並把他拉入她

们的狂舞中，越跳越远，直到他投入女神本人的热情奔放的双臂中，她以火一般的激情拥抱他，在陶醉的狂热中她把他带到最遥远的、生命不复存在的境界中。〔……〕狂暴的激情渐渐消退只剩下轻柔的、动人肺腑的呻吟声在刚才为不洁的狂喜所占据、而现在为黑夜所治统的场所上空萦回。然而黎明已经来临，又听到远处进香者的合唱，当合唱非常近的时候，白昼已赶走了黑夜，那些萦回不去的呻吟声原来听上去像被诅咒者在哀恸，现在变成了欢乐的低语，当太阳灿烂地升起时，欢快的进香者的合唱终于向全世界、向全体生灵宣告他们获得拯救，兴高采烈的细语声越来越强，壮大成威力无边的极其崇高的欢呼。维纳斯府邸从亵神的、耻辱的咒语中解脱，以欢欣鼓舞的声音参加神圣的歌唱。因此生命的每一次搏动都随着拯救之歌而跳跃震悸，被分开的、灵与肉、上帝和大自然在神圣的爱之吻中结为一体。

《汤豪塞序曲》的总谱需用短笛、长笛三、双簧管二、单簧管二、大管二、活塞圆号二、自然圆号二、小号三、长号三、大号、定音鼓、三角铁、钹、铃鼓和传统的弦乐组。

特里斯坦与伊索尔德中的前奏和爱与死

(Prelude and Love-Death from Tristan and Isolde)

西方世界最伟大的爱情悲剧，特里斯坦与伊索尔德这一传说在现存的最早版本中已涉及到爱与死。奇怪的是这一传说抓住我们的想像力八百年之久，其力量之主要源泉也许正在于此。

德尼·德·鲁热蒙在一部富有真知灼见的辉煌著作《西方世界之爱》中争辩说，对特里斯坦的传说表面上的颂扬其实掩盖着一

个惊人的真理：情人们真正探求的激情(passion)，就其原意而言是受难，他们的最终目标是死亡．深入洞察人的内心世界可以变成令人胆战心惊的体验，並且很少有作曲家像瓦格纳那样能看透人心．随着他的不可思议的直觉越来越深入接近特里斯坦传说的内核，他感到震惊。“这个特里斯坦变成了某种可怕的东西！”他写给创作此曲时他正热恋着的冯蒂尔德·威森唐斯克说：“我担心这部歌剧会被禁演，除非拙劣的演出把它歪曲成滑稽戏．只有平庸的表演才能救我！”

瓦格纳于1859年8月6日完成的这部歌剧是一部描述一对情人的悲剧，他们此生此世永远不能结成配偶，他们发现生活中的纠纷、传统习俗、道德职责都是他们实现爱情的障碍，因此他们只好以死殉爱。在瓦格纳歌剧的故事中，歌剧开始之前两人久已相爱。早在第一幕中他们已服用一种他们以为是毒药的东西来寻死。他们深信即将死去的这种信念才使他们彼此倾吐有罪的爱情．实际上他们饮的是爱情之酒，从心理上来讲，这没有什么两样，只不过使他们没有死成，暂时延缓求死的念头。

前奏曲以一声很长的叹息开始，哀叹未能如愿以偿的激情：

例 282

Langsam und schmachtend

Oboe

pp

Cellos

p

1=C 6/8 双簧管 | 0· 0· | #5· 5 6 | #6 7 700

6 | 4· 4 3 | #2 - - | ♮2· 200

大提琴 0 | 0· 0· | 7 - - | #5· 500

| 4 - - | 3· 300

这个统治整部歌剧並结束最后一页的乐句，瓦格纳从未定过名称，然而它被加上过形形色色与忧伤、渴念、愿望等有关的标题。乐句重复时，音乐增强至悲愤的高潮，请注意，和声一次也没有用过令人感到满足的单一的主和弦终止式来解决。避免和声上的安定是瓦格纳用以象征一种就其本质来说是无法扑灭的炽热爱情。
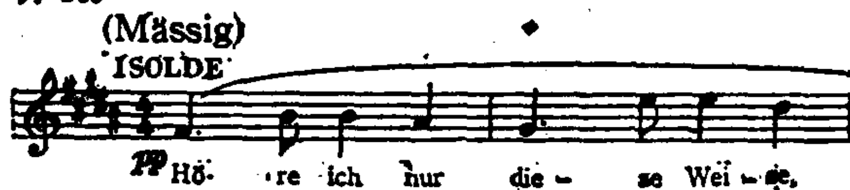
1860年瓦格纳在巴黎指挥前奏曲的演出，为此他写了节目说明：

“尘世、权力、声望、显赫、荣誉、骑士气概、友谊，一切都像一场幻梦烟消云散。只剩下一件：渴望、渴望、无法满足的渴望，它不断涌起，憔悴、饥渴。死亡意味着消失、毁灭、永不觉醒，死是他们的唯一超脱。……〔作曲者〕用一长列环环相扣的乐句使无法满足的渴望从最初的腼腆的誓盟……经过忧虑的叹息、希望和恐惧、悲哀和欲望、幸福和痛苦发展为苦苦挣扎，尽最大的努力去冲破……进入情人们无止境的欢乐海洋之中。枉费心机！疲惫不堪的心灵下沉了，在永远达不到目的的渴望中憔悴了……直到最后精疲力竭，越来越微弱的目光窥见了至高无上的幸福，这是死亡、是生命停息、是最后超脱而进入美妙的境界，那

是越强求进入而离得越远的境界，我们是不是把这种境界叫做死亡？或者是夜之神界？正如神话中所说，在这神界中，特里斯坦和伊索尔德的坟墓上长出长青藤和萝蔓，它们盘绕纠结、难解难分地拥抱着．〔瓦格纳的这首前奏曲音乐会演出时原名为《爱与死》．〕

“《净化》是他原来为歌剧的终场所取的名称．特里斯坦在伊索尔德的怀抱中停止了呼吸．马可王得知关于爱酒的事后，赶来宽恕他们並让他们结合．但已经来不及了．伊索尔德朝下望着特里斯坦的尸体，在昏迷中，她再也看不清、听不清周围的人．特里斯坦的脸上闪现出光辉，一首歌曲泉水般涌出，只有伊索尔德一人能听到，这是第二幕中他们的爱情二重唱的旋律．她的声音汇入乐队中一条建立在爱与死主题的模进上的气势磅礴的拱形旋律中去．她唱道：“只有我一人听到这神奇的旋律吗？”

例 283



1＝B $\frac{4}{4}$ 5· $\underline{\dot{1}}$ $\dot{1}$ 7 | 6· $\underline{\dot{4}}$ $\dot{4}$ $\dot{3}$ |

音乐越来越高，如洪水般涌向宏伟的高潮，在歌声的顶峰，伊索尔德被卷走，流经悲痛的旁观者，到尘世的无边无垠的生死巨涛中去和特里斯坦结合在一起．黑夜、死亡与爱情合为一体．

前奏曲和《爱与死》或《净化》（瓦格纳原定名）需用长笛二、双簧管二、英国管、单簧管二、低音单簧管、大管三、圆号

四、小号三、长号三、低音大号、定音鼓、竖琴、传统的弦乐器。”

汪启璋译

威廉·瓦尔顿

(William Walton)

1902年3月29日生于兰开夏郡奥尔德姆

第一交响曲

威廉·瓦尔顿爵士作于1933至1935年的第一交响曲有一个异乎寻常的背景．在这部交响曲之前，威廉爵士主要以创作色彩性标题音乐或与诗词有关的音乐而知名．他最早为人广泛所知是通过他在1922年所写的风趣的《外表》，这是一首爵士风格的隐喻性室内乐，用以伴奏友人埃迪斯·西特威尔的长诗朗诵．序曲《朴次茅斯港》是受劳兰森[1]的一幅同名画的启发而写，总谱上也印有此画．《伯沙撒之宴[2]》是一部根据圣经内容写的大型作品，为男中音及两个铜管乐队用，原计划为“三圣咏团”用，后被指责为世俗性强而不让在大教堂内演出，虽然如此，它在1931年获得巨大的成功．

到那时为止，瓦尔顿的纯交响作品只有1927年的交响协奏曲和1929年的中提琴协奏曲。这两首作品之成功使得他的许多崇拜者都希望他创作一部交响曲。

---

①劳兰森（Rowlandson，1756—1827）英国画家、漫画家．曾在巴黎学画．

②伯撒沙（Belshazzar）是巴比伦王之子．一日大宴群臣，饮酒时忽见有一个人的手指显现出来，在墙上写字，讲巴比伦的末日已到，此事果然应验．伯撒沙被杀．

威廉爵士同意了演出的日期，但是交响曲的写作並不是一帆风顺的。创作进行得比他预料的要慢，首演不得不推迟。到1934年秋，第四乐章仍未完成，瓦尔顿采用了不常见的做法，允许汉密尔顿·哈提爵士指挥伦敦交响乐队单演奏前三个乐章。末乐章于第二年夏天完成，全部四个乐章的首演是在1935年11月6日，在英国广播公司在伦敦举行的一场音乐会上，指挥仍是汉密尔顿·哈提。随后在汉密尔顿和伦敦交响乐队录制这部交响曲的期间，威廉爵士进一步作了细小的改动。

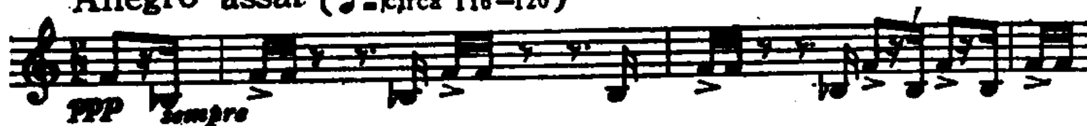
在他完成这部乐曲十六年后，像莫斯考·卡纳①这样一位杰出的权威人士写道：瓦尔顿的第一交响曲是"英国交响思维中的重要里程碑，现在几乎已成为经典作品"。

这部交响曲时常被说成是降b小调的，第一乐章确实很清楚地以这个调为中心。但是值得注意的是，作曲家並没有在标题旁写明正式的调性。更有甚者，虽然第一和第四乐章都是牢牢地固定在一个调性内，但这不是通过十八、十九世纪的传统的"功能"和声程序来获得的。威廉爵士和许多二十世纪作曲家一样，回到应用长音，不断强调低音来建立调性稳定感这一古代的，然而並不原始的手法。

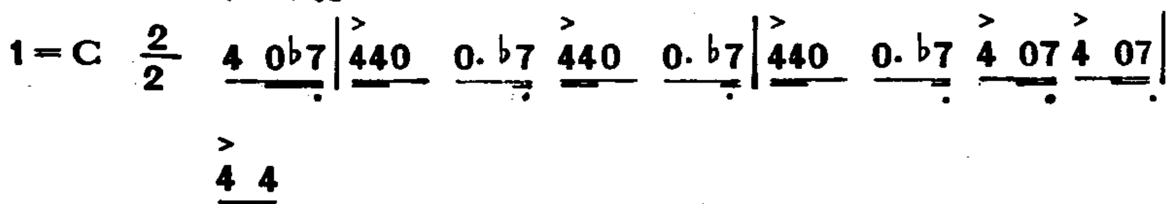
I、Allegro assai 在神秘的开始几小节中，第二小提琴中的引人注意的节奏型立即确定了中心调性並加以强调。

①莫斯考·卡纳（Mosco Carner，1904年——）英国音乐作家。出生于奥地利，在新维也纳音乐院学习。1933年定居伦敦，为多种报刊撰稿。

例 284



2nd Violins, leggiero e ritmico



这一音型延续许多小节，在此之上独奏双簧管吹出一个略带西贝柳斯风格的凄怆的乐句，它在一个持续重复的降D音附近转来转去．这一如泣如诉的乐句支配着第一乐章。
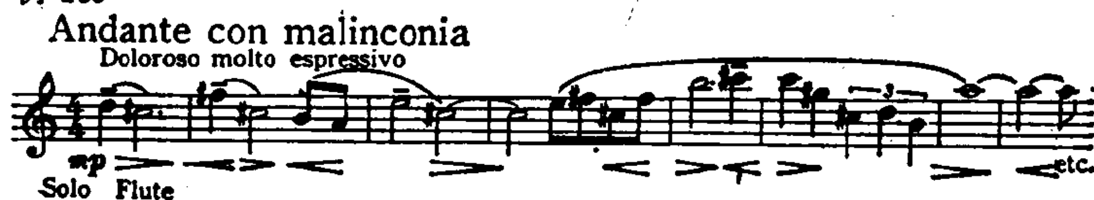
和传统的交响曲式一样，它也有一个对比调性的第二段落．开始段落以降B为中心，而对比段落则围绕着C，新调性是由低音提琴、大提琴、大管、大号、定音鼓滚奏的有力的持续低音C确立的．高音木管和弦乐器的不谐和的尖叫非但远远不能遮掩基础C音，反而仿佛加强了它．曲式方面也有一些威廉爵士遵循古典和浪漫派前例的特征，这里只需提一下，它有一个主题展开的中间部分，一个高度浓缩的开始部分的再现和一个高潮性的尾声．

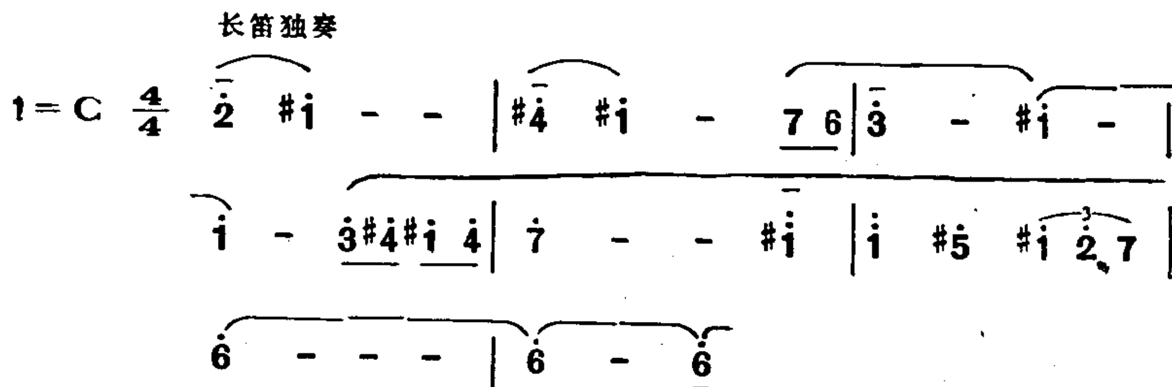
Ⅱ、Presto, con malizia 第二乐章是谐谑曲，按照指示要“带有恶意”地演奏．节奏锐利的引子以猛烈的撞击声突然中断．在小提琴和中提琴的喃喃细语之下，低音弦乐器（低音提琴加大提琴）和低音木管（大管）以古怪的切分节奏在乐队的低声部中跳来跳去．随着拍号的改变，切分音变得越来越野，一个个乐队组依次把主题接了过去．到达这一乐章的第一个 高 潮

时，全部弦乐器用八度敲击出一个主题，它是前一乐章主要主题节奏上的变形。

Ⅲ、Andante con malinconia 慢乐章主要是旋律性的，和第一乐章一样，以一个轻轻持续着的调性开始，它将是这一乐章的“调性”中心。独奏长笛在它之上富于表情而柔和地唱出一条悠长的拱形旋律：

例 285





整个乐章仿佛是从这一中心拱形旋律生长而成，旋律分支、开花，成为许多有密切和声关系的和相互联系着的乐句。旋律的发展主要在木管组中，这一事实决定了这一乐章的大体性格。

Ⅳ、Maestoso；Brioso ed ardamente；Vivacissimo；Maestoso 末乐章分为四个主要的部分。Maestoso 的刚毅有力的开始主题源自第一乐章。第二部分以高音木管和弦乐的大笔挥洒的音型开始，高潮是个宏伟的赋格。赋格本身的开始是个无伴奏的、光秃秃的主题，标明要演奏得“炽烈”。末乐章的

Vivacissimo部分也是以赋格段落为高潮，最后的Maestoso从开始部分发展而来，其威力及华丽胜过前几个高潮。

交响曲需用长笛二、短笛、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号三、长号三、大号、定音鼓、军鼓、锣、钹、弦乐器。此曲献给伊玛·多恩伯格伯爵夫人。

1936年1月23日由芝加哥交响乐队在美国首演，指挥是汉密尔顿·哈提爵士。

汪启璋译

本·韦柏

(Ben Weber)

1916年7月23日生于密苏里州圣路易斯

钢琴协奏曲，Op.52

本·韦柏是当代主要美国作曲家中一位最谦逊的，而且是位腼腆的人物，他的音乐语言有强烈的个性。他不在那些赶时髦的标新立异的试验者之列，而像许多真正有创造性的艺术家那样，他为自己发展了延续音乐传统的新道路。初听他的音乐，人们可能主要被韦柏的交流感情的才能所吸引，很少人如此得天独厚。进一步了解后。他的旋律想像力、器乐色彩的细腻感以及其他不很明显的动人之处仿佛都显出来了。这首协奏曲的首演于1961年3月24、25、26、27日由纽约爱乐乐团举行，威廉·马塞洛斯担任钢琴独奏，伦纳德·伯恩斯坦指挥。以下关于作曲家及其作品的事实记载是韦柏先生为首演提供的。

"本·韦柏于1916年7月23日出生于密苏里州的圣路易斯。他並不是个神童，家庭也无音乐传统，实际上，在他学习期间，他经常受到压力，命他转学医科，他也确实学了将近一年。他从医转到终身吸引着他的音乐，在芝加哥的德保罗大学受音乐教育，学习音乐理论、钢琴及声乐。他对于所接触的唯一的一位作曲教师的专横态度感到不满。于是便开始用分析总谱和尽可能多

地听音乐的方式来进行自学．他过去憎恨莫扎特，但现在莫扎特是他最喜爱的音乐家之一．凡是听过他的钢琴协奏曲的人都不会相信这回事．

“本·韦柏于1945年来纽约定居，几年内，就使他的同行和评论界刮目相看．他多次获奖和奖学金：两次得古根海姆①奖，1950年获国立文学艺术研究院奖金和奖状，两次获保罗·弗罗姆基金②奖（包括委托创作乐曲），四次得雅都文艺村③的创作奖学金．他是1954年被罗马的音乐会厅选中为其作曲的两个美国人之一，他写了小提琴协奏曲，在那里获得成功．此曲于1974年在佐治亚州的亚特兰大举行美国首演．路易斯维尔乐队也曾委托韦柏为它的一套音乐会创作乐曲（前奏和帕萨卡利亚），1954年由纽约爱乐乐队演出，指挥是德密特里·米特洛波洛斯．多年来，他一直是国际现代音乐协会理事会中的活跃份子，美国作曲家联谊会的理事和主席．

“钢琴协奏曲作品第52号是受福特基金会‘古典文学与艺术节目’的委托而创作的．它是应马赛洛斯先生的请求，在他付酬的条件下，专为他而写的．钢琴协奏曲的配器完成于1961年2月初，脱稿后数周即由爱乐乐队举行了首演．

“Ⅰ、Deciso, non tanto allegro　这一乐章在独奏者进入之前有四十小节左右的乐队全奏．它颇有进行曲式特性．在

①古根海姆奖是西蒙·古根海姆夫人（Mrs. Simon Guggenheim）为纪念她死去的儿子而设的一种文艺、科研及创作的奖学金。

②弗罗姆基金奖由芝加哥慈善家保罗·弗罗姆（Paul Fromm）于1952年为促进现代音乐的创作及演出而设。

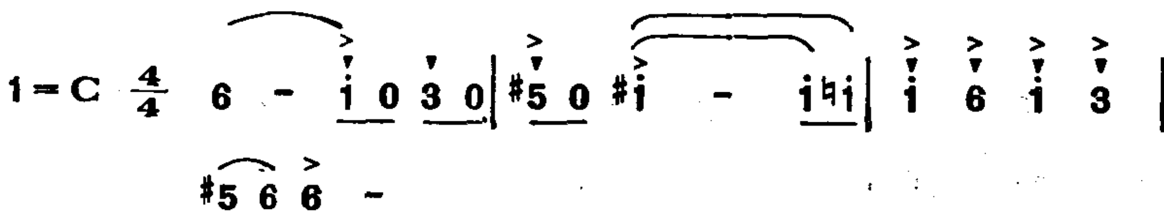
③雅都文艺村(Yaddo Colony)为纽约州序弗地萨拉托加泉市一私人庄园名。

乐章刚开始处有一个由十二音序列发展而成的旋律片段，这十二音序列被用作第一乐章的音乐组织的基础。

例 286

Deciso, non tanto allegro





临近本乐章结束处，同样的旋律构成再次出现，作为某种"再现部"，它在几个独奏乐器上同时精心发挥，形成结束性的全奏，然后以钢琴最初进来时的同样音符及和弦来结束乐章。在这一乐章的主体中出现素材的许多分枝，总的像一首幻想曲，虽然有再现部，却不像以奏鸣曲式写成的乐章。整个乐章的性格刚毅强劲，略带冷酷无情。

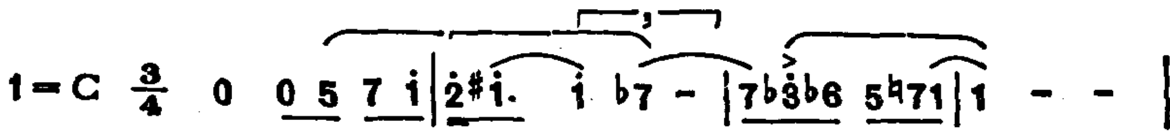
"Ⅱ、Andantino, con rubato 慢乐章应用十二音序列的一种变形，第一次出现在独奏钢琴上，仿佛正在即兴弹奏一个简单的旋律。

例 287

Andantino, con rubato



钢琴独奏



然后这条旋律在细腻的配器中出现，並用自由的风格继续下去，但旋律总是很清晰、表情很朴素．中间部分是有五段变奏的帕萨卡利亚，作曲法上的新颖之处在于这帕萨卡利亚主题（取自该十二音序列）在每一变奏中低一个全音，最后一个变奏除外，它是根据原音高的主题写成的．尾声是本乐章的总气氛的融化，指向最后一个乐章。

“Ⅲ、Allegro 末乐章利用该音列的第三种变体，最后成为音阶般的形式，它们在乐章进行了一段时候之后被用作伴奏素材，曲式基本上是回旋曲，大部分强调各种节奏结构而不是旋律结构．在这一乐章中，有些特定段落的‘发展’比其他几个乐章要多。钢琴再一次像在第一乐章中一样成为一股冲力。钢琴的最后一次表白很简单，旋律性的，溶化在低音区中，由加弱音器的弦乐器中的线条和偶尔出现的打击乐器声来伴奏。”

这首钢琴协奏曲需用短笛、长笛二、双簧管二、英国管、单簧管二、低音单簧管、大管二、低音大管、圆号四、小号二、中音长号二、大鼓、高锣、低锣、三角铁、钹和通常的弦乐器。

汪启璋译

卡尔·玛里亚·冯·韦柏

(Carl Maria von Weber)

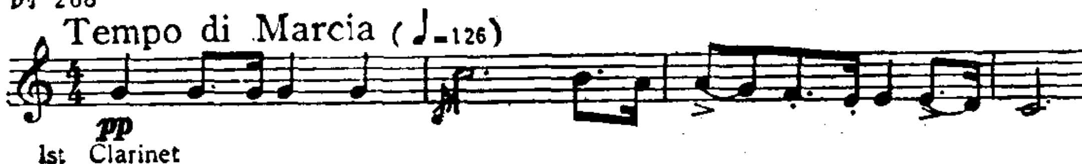
1786年11月18日生于奥廷，1826年6月5日卒于伦敦

钢琴与乐队音乐会曲 Op.79

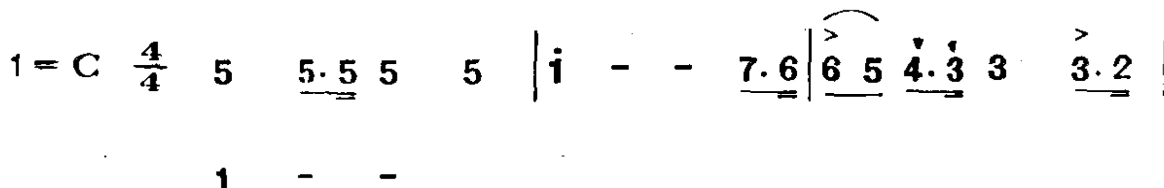
《自由射手》的作曲者无论创作一部歌剧还是一首钢琴协奏曲，只要有个剧情，就总是写出佳作。他的这首魅人的老式的音乐会曲实际是一首单乐章的浪漫派钢琴协奏曲，而且你单凭音乐或许就能猜到它是有情节的：一个非常简单的，但是以点燃韦柏的想像力之火的情节。他创作这首音乐会曲时，正值1821年他的最著名的歌剧《自由射手》准备在柏林歌剧院首演之际。实际上，他的音乐会乐曲的最后几笔是在歌剧首演的那天上午写成的。他立即把它弹给他的一个学生裘利乌斯·班奈迪克特以及他的妻子听，而且显然情绪很好地仔细讲解了他脑中的剧情。

“一位贵妇人、女城堡主独自一人坐在她的塔楼中眺望远处。她的心上人已参加十字军远征而去圣地。岁月流逝，战争频繁。她不知他是否尚在人间，能不能再见到他。在她激动的想像中她看到她的骑士身负重伤，遗尸战场。如果她能飞到他身边与他同死，该有多好。她昏了过去，跌倒在地。后来，远处响起小号声，林中的刀光剑影和飘飘战旗越来越近。进行曲隐约可辨：

例 288



第一单簧管



“这是十字军、骑士们和侍从们来了，旗帜飘扬，人们欢呼。他就在队列之中。她投入他的怀抱。爱情获得胜利。森林和波涛歌唱他们的爱情，无数的声音宣告他的胜利。”

这不成其为使现代听众感动的故事，但重要的是它使韦柏激动。由于他能把他的激情用音乐而不是用语言表达出来，这首乐曲至今仍和一百多年前一样地动人心弦。音乐之清新与纯朴使人们无法抗拒。进行曲质朴隆重而有骑士风度，最后的疯狂的欢庆，这一切使我们暂时忘却现代音乐的复杂玄妙，与韦柏一起为他想像中的贵妇人的获救而欢欣鼓舞。

韦柏的这首音乐会曲的配器要求长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号二，小号二、低音长号、定音鼓和惯用的弦乐组。

尤里昂特序曲

(Overture to Euryanthe)

“当我出现在乐队中，准备指挥《尤里昂特》的首演时，所受的欢迎是人们难以想像的热烈和辉煌”。韦柏于1823年10月25日首

演后第二天给他妻子的信中写道，“掌声经久不息。最后我只得做出开始演奏的信号。死一般的静寂。人们为序曲疯狂地鼓掌并要求再演一遍，但是我径直往下指挥了，为了使演出不致拖得太长”。
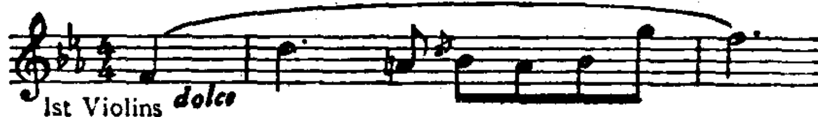
韦柏的《自由射手》在柏林的划时代的成功使他获得维也纳的克恩纳特宫廷剧院的创作委托。韦柏于1821年开始写作《尤里昂特》，断断续续地写了将近两年。序曲是在1823年9月1日至10月19日之间写成的。六天后歌剧举行首演，极为成功。虽然遭到当时统治维也纳宫廷歌剧的意大利派的反对，第一个演出季中就上演了二十场。但是这个演出季后，歌剧的愚蠢的台本使它处于不利的地位，然而只要歌剧一上演，辉煌、自然、富于想像力的音乐总会激起热情。舒曼为它着迷。“知道和赞赏这部歌剧的人太少了”，他在1847年写道，“它是心血的结晶，是他的最高贵的作品，这部歌剧肯定消耗了他部分的生命；但他和歌剧一样，也是不朽的。它从头至尾是一串闪闪发光的珠链，颗颗晶莹无疵。某些人物，诸如埃格兰廷和尤里昂特的性格刻划是多么精彩，乐器的声音是多么美妙！它们是从内心深处向我们表白。”

《尤里昂特》在很长时间之后才越过大洋，在美国最早有确切记录的演出是1887年12月23日在大都会歌剧院，由安东·塞德尔指挥。主角由莉莉·莱曼演唱，精彩的演员阵容中包括马克斯·阿尔瓦里、马里安奈·布兰特和艾密尔·费什尔。

这首序曲在音乐厅中向来是很受欢迎的。以辉煌华丽的乐队全奏开始：Allegro marcato, con molto fuoco，铜管和木管奏出一个雄伟的乐句，主人公以此证实他对上帝和他热爱

的尤里昂特的信任："我信赖上帝和我的尤里昂特．"第一小提琴唱出一个柔情的对比性乐句，它来自主人公在第二幕中所唱的咏叹调，歌词是："啊，我难以得到的幸福"：

例 289



第一小提琴

1 = ♭E $\frac{4}{4}$ 2 | 7. #4 5 4 5 3̇ | 2̇ - -

展开部由一段著名的浪漫主义风格的鬼魂音乐引进。它取自第一幕中的叙述音乐，尤里昂特在这段中描述不幸的埃玛的墓穴，埃玛是在情人战死沙场后服毒自尽的。埃玛的鬼魂的出现由八把加弱音器的独奏小提琴用游离恍惚的声音来表达，这简短的一段奏至一半时，中提琴加入，用碎弓演奏最最微弱的细语声。鬼魂音乐之后是序曲的开始主题的激烈展开以及抒情旋律"啊，我难以得到的幸福"的再现，它导至乐队的胜利结束。

序曲的总谱需用长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、长号三、定音鼓、通常的弦乐器。

自由射手序曲

(Overture to Der Freischutz)
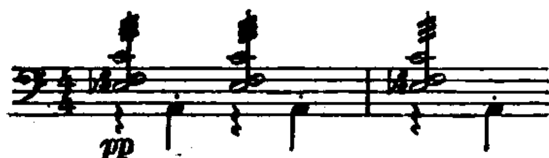
《自由射手》是多么奇妙地新颖！在一百五十多年后，这一富于青春气息的歌剧的每一小节仍旧如同暴风雨过后林中空气一般清新．它的序曲可以成为一篇格林童话的序。实际上，《自由

射手》是产生于十九世纪初的时代和气氛之中的童话歌剧，格林兄弟正是在这时编集德国民间故事的伟大珍品。它是典型的德国童话，剧情发生在森林中，有鬼怪、恶魔、七颗魔弹（魔鬼用以诱惑猎人的灵魂）、一对情人、友好的隐士、圆满的结束。

序曲反映森林中变幻无常的情景。序曲开始时阳光明媚、一片宁静、弦乐轻柔地迂回，圆号奏出金光闪闪的歌声，还有什么比这些更具有浪漫色彩吗？一片阴影突然穿过森林。弦乐的战栗的碎弓和低音提琴的神秘的拨弦代表着萨米埃尔，这个以七颗魔弹买下人们灵魂的魔鬼：

例 290

Adagio



1＝C $\frac{4}{4}$

1 - 1 - | 1 -

♯4 - 4 - | ♯4 -

♭3 - 3 - | ♭3 -

0 6 0 6 | 0 6

然后是魔窟的景象：狼谷中午夜时分狂风暴雨陡起，射出了颗颗魔弹，鬼魂和妖怪登场，最后，萨米埃尔，这位疯狂的猎人出现。疯狂的猎人是妖精还是魔鬼？也许二者兼有。因为基督教传到德国后，从前的神怪就变成了魔鬼。鬼怪的调性是C小调，它们的乐器音色是暗的（亦即在低音区）。

善的力量由隐士和女主角阿加特代表。在音乐上，用阿加特

为了她的未婚夫马克斯的安然归来而感谢上帝时所唱的伟大咏叹调“轻轻地、轻轻地叹息”来体现．她的旋律为韦柏的序曲提供了对比性的第二主题：

例 291



单管、第一琴

1 =♭E 2/2　5 - ♯4 5 6 5 | 1̇ - 7 1̇ 2̇ 1̇ | 3̇ - 2̇ 1̇ 7 6 |

6 - 5

在交响性的展开中，善与恶发生冲突．暴风雨音乐简短地再现时，恶仿佛即将得胜，但是随着萨米埃尔的战栗的减七度，恶逐渐逝去。戏剧性的寂静。然后，好象阳光突然喷薄而出，阿加特的喜气洋洋的咏叹调在光彩夺目的C大调中重现．妖魔鬼怪已从森林中清除掉，音乐的欢乐激动表白出，也只有音乐能如此表白：“从此以后他们一直幸福地生活着。”

《自由射手》整部歌剧的胜利首演是在1821年6月18日在柏林举行的，由韦柏亲自指挥．但是歌剧序曲的首演较早，1820年10月8日在哥本哈根，指挥也是韦柏，演出同样很成功．这首序曲始终属于最流行的序曲之列。
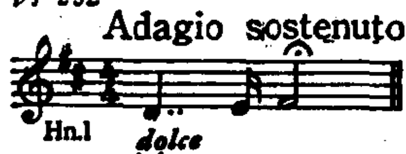
《自由射手》序曲的总谱需用长笛二、双簧管二、单簧管二、大管二、圆号四、小号二、长号三、定音鼓和惯用的弦乐器。

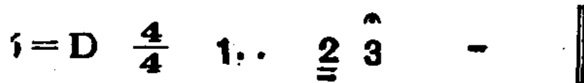
奥伯龙序曲

(Overture to Oberon)

序曲以之开始的号声纯属魔号性质。

例 292





在韦柏的歌剧剧情中，这三个音符是对妖王奥伯龙的神奇召唤，命他去解救英雄胡翁爵士，胡翁和莫扎特的《魔笛》中的塔米诺一样，被派去担任危险的营救任务，主要保护他的只是一件神奇的乐器。胡翁的历险令人想起其他传说中的号声。罗兰① 和胡翁一样，也是查理曼大帝的武士，在龙塞沃战役中攻击撒拉逊敌人时，和胡翁一样，用号声求援。

对于听众来说，号声还有其他附加的各种魔力，其中有纯感官的声音：要把这种声音与号声给人的传统联想分开是很困难的。乐队中的圆号源自古老的猎号，而且它的德文名字Waldhorn，意思是森林之号，因此它往往被用来暗示浓密森林中的诗意。在浪漫主义时期以之为特征的乐队色彩的整个演变过程中，韦柏是最富于想像力的先驱者。在《奥伯龙》中，我们能感觉到他如何使圆号的轻柔的光辉、单簧管的天鹅绒般的抚爱、小提琴音
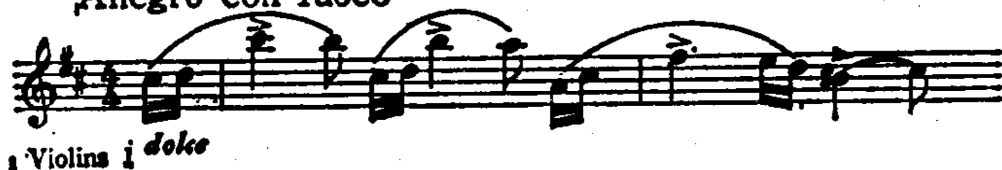
① 罗兰系《罗兰之歌》(Chanson de Roland)中的主人公。《罗兰之歌》为法国史诗，据传作者为提罗尔德，可能作于十一世纪末。

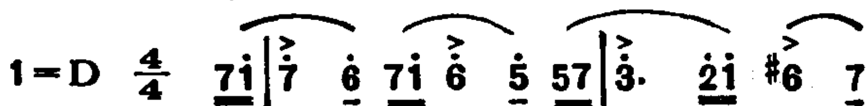
色的清新以及几十种微妙的结合别具风味。

在序曲中，号声独奏由加弱音器的弦乐器、闪闪发光的长笛和单簧管来加以应答——所有的声音都与奥伯龙的精怪世界有关。依稀可辨的号声齐奏仿佛是由遥远的神秘的小号吹出的，标明要演奏得"尽可能地轻"。

全奏中的铿锵声引进了以胡翁历险的主题为基础的炽热的Allegro段。小提琴上急速奔驰的音型预示着这对情人——胡翁和他的雷查公主的胜利脱逃，他们登上了一条船，它将带他们安全地离开她的父亲——暴虐的哈龙·阿尔·拉什德。号声和精灵的音乐简短地重返，暗示奥伯龙的干预。单簧管奏出第一幕胡翁咏叹调中的一条爱情旋律。不久小提琴接过雷查的著名咏叹调：《大海，你这威力无边的怪物》中的喜气洋洋的一段，歌词是："我的丈夫，我的胡翁，我们得救了，我们得救了"：

例 293





还有一些摘自歌剧的旋律用以丰富序曲的展开，其中包括与两个小妖普克和德罗尔有关的强烈的跺脚节奏。以雷查的旋律再现所构成的结束异常动人。

当韦柏接受委托，根据詹姆士·罗宾逊·普朗歌的英文台本创作歌剧《奥伯龙》时，他已患病。到达伦敦时，他的肺结核已进

入晚期。然而他本人还在皇家科汶特花园歌剧院指挥了那场获得巨大成功的首演，那是在1826年4月12日。这是他的最后一次胜利。6月5日他溘然长逝，年仅三十九岁。

序曲的总谱需用长笛、双簧管、单簧管、大管各一对、圆号四、小号二、长号三、定音鼓和常用的弦乐器。

汪启璋译

安东·韦柏恩

(Anton Wedern)

1883年12月3日生于维也纳，1945年9月15日卒于奥地利米特西尔

五个乐章Op.5(弦乐队用稿)

(Five Movements)

今天，安东·韦柏恩去世已数十年，但仍然让人感到他是个自相矛盾的人物。这位腼腆、柔和、安分守己的人，生前基本上为音乐界所忽略，去世不久却变成二十世纪中期音乐中的最有影响的力量之一。他一生的极少的作品(勉强够演奏三小时，大多是精致的小品)迷住了整整一代作曲家，而且，有一个时期，甚至超过了象斯特拉文斯基这样一位巨人的影响，而韦柏恩去世后，最对他着迷的一位作曲家就是斯特拉文斯基。

矛盾的是韦柏恩的富于高度情感的音乐往往被人用理论、深奥的技巧程序、曲式上的精心设计和理智方面的复杂性来"解释"。这是本末倒置。当然，分析威柏恩的音乐是能够获得巨大的益处的。不错，他的音乐是理性的，但是巴赫、瓦格纳、若斯坎·德普雷和几十位其他作曲家的音乐也是理性的。人们欣赏他们的音乐，作为音乐来欣赏之后，分析所有这些音乐都会使人神往的。但是这些作曲家中的任何一位都从未想到过，欣赏他的音乐的最佳的第一步是通过技巧剖析，这样说可能是不担风险的。

另外一个表面上矛盾的现象是，韦柏恩的音乐虽很现代化，但它是极度浪漫主义的。这首作品第5号中的两个慢乐章就是许多鲜明例子中的两个。它们都是十九世纪浪漫主义最佳传统的“情调”音乐（还有其他特点）。

对于一个以前从未听过任何韦柏恩作品的听众，能给予他的唯一可能有用的“警告”是：他的音乐总是很短的。举一个极端的例子，作品第5号的中间乐章长约四十秒.韦柏恩言中要害，不浪费音符。他往往使人想到日本排句诗人讲究的艺术，整首诗限于三行共十七个音节。然而韦柏恩就象日本诗人一样，在这些自己加上去的限制内，成功地塑造出有力的形象，唤起强烈的感情。

1909年韦柏恩创作这首作品第5号的最初稿(为弦乐四重奏用)时，他仍在从勋柏格学习.但他是这样一位成绩优异的学生，以致他给予教师的影响已经和他从教师那儿所学到的东西一样多。二十年后韦柏恩把这首《五个乐章》重新配器供弦乐队用。原来的四重奏稿充满神奇的微妙表情、精巧的细节，人们暇时仔细品味它们确是一件乐事。相比之下，乐队稿是一整所充满异国情调的、精致的音乐色彩的神奇花园。虽然作曲家所用的只不过是传统的弦乐队，但他往往把传统的声部加以细分，有时再从各个声部中选出一个独奏者，因此人们仿佛听到，举例来说，两组独立的大提琴加上一个独奏大提琴。一个原来是由一种乐器奏出的句子往往被拆成几句，分配到各乐器上，使它由小提琴开始，中提琴继续，大提琴结束。这是韦柏恩在一个极小的空间内变化一条旋律线的十几种方法之一，他做得技巧如此高超，以致听众或许永远觉察不到其手法。

Ⅰ、Heftig bewegt 韦柏恩在大约两分半钟的时间里集中了形形色色变化不定的情调，几个对比性的主题、各种色彩和力度，诸如人们在一首浪漫主义奏鸣曲的从容不迫的开始乐章中期待听到的东西。实际上，这一乐章经常被分析为奏鸣曲快板形式，但是这样的联系即使成立也是勉强的。首先使听众吃惊的是物理声音的多种变化（从拨奏到最最闪烁的碎弓）。紧接着的是情感的千变万化。

Ⅱ、Sehr langsam 这一阴郁沉闷的乐章几乎全部由加弱音器的乐器演奏。它是抒情的、内省的音乐，在典型的浪漫主义结尾中逐渐消失直至寂静。

Ⅲ、Sehr lebhaft 这一中间乐章可以称作谐谑曲。无论是否诙谐，它是活泼快速的，而且正如上面所述，长约四十秒。

Ⅳ、Sehr langsam 这是又一首浪漫主义情调的乐曲，也是非常抒情，可辨认的几个主题交替反复出现，用小提琴高音区中细腻的色彩加以小小的点缀。

Ⅴ、In zarter Bewegung 这一中速末乐章的旋律其紧张度可以令人想起贝多芬晚期弦乐四重奏（特别是他的“大”赋格）的紧张度。这是韦柏恩的《五个乐章》中最长的一个，将近三分半钟。但是它的丰富内容足供你终身品味。

五首乐队曲，Op.10

如果安东·韦柏恩不是音乐史上一个关键人物，如果他对于下一代、对于像伊戈尔·斯特拉文斯基这样一位伟大的同时代人的影响不是如此深远的话，他或许仅仅被人称为一位后起的晚期

浪漫主义作曲家，因为他和浪漫主义的过去有着深深的联系，这不仅表现在他的音乐中，而且也在他的性格中，甚至，从某种意义来讲，也在他的悲惨的命运中。

狂热的理想主义是韦柏恩性格的浪漫主义特点之一，他怀着这种理想遵循着一条不得人心的、备受讽刺嘲笑的音乐道路直到痛苦的结束。韦柏恩和他的许多十九世纪前辈一样，发现自己几乎不由自主地和广大群众，和大多数不理解他的同行格格不入。这也许反过来又促使他的敏感的天性更进一步远离乱哄哄的音乐市场。

如果说韦柏恩的艺术孤立在经济上所带来的结果沉重地压着他，那么政治上的后果则是破坏性的。纳粹斥责他是个文化布尔什维克，他很清楚地知道纳粹占领了他的故乡奥地利后，他会遭受到什么。但是当他的老师勋柏格和许多其他艺术家移民到西欧或美国去时，韦柏恩感到他不能离开。纳粹立即解除他的一切公职。长久以来他只能教私人学生，但学生人数减少。最后是环球出版公司解救了他，使他免于在经济上彻底垮台，他们有勇气聘他担任特约的读稿校样者。战争结束，富裕的专业生活和官方的荣誉似乎即将到来时，韦柏恩意外地被一个美国占领军士兵射死（或者是由于永远不会完全弄清的误会）。

《五首乐队曲》作于1911年和1913年，当时韦柏恩在但泽和斯德丁任歌剧指挥和辅导。这几年是韦柏恩艺术生涯尚未进入十二音体系的时期。因此即使最最理性的听众也不可能试图按照任何复杂、抽象、“数学化”的模式去理解它。不熟悉这一乐曲的听众或许会发现，理解此曲的最好方式就是完全不加分析，只是

听任这些精心制成的小品中的细腻变幻的色彩和情调来引你神往。

韦柏恩把浪漫主义者对于小品形式的爱好引向极端。只有一个乐章需用一分多钟；最短的仅十四秒。声音的范围也是很微小的，常用的水平是从*pp*到“难以听清”的细语。只有一个响亮的高潮，在第二首曲子的最后一小节中，高潮处总共应用了八件乐器！其他地方织体是如此之稀薄，和声几乎不复存在。我们听到，取而代之的是一缕缕的旋律，在这里或那里加上几笔微妙的色彩。乐队全部由独奏乐器组成：长笛（可与短笛互换）、双簧管、降B调单簧管（可与降B调低音单簧管互换）、降E调单簧管、圆号、小号、长号、风琴、钢片琴、曼陀林、吉他、竖琴、钢板钟琴、木琴、打击乐器和四件独奏弦乐器。

《五首乐队曲》在维也纳首演的节目单上有每一乐章的描绘性标题。虽然韦柏恩在出版的总谱上未加这些标题，但我们仍把它们附在下面，並重复作曲者的警告，即它们只用来暗示各乐章以何种情调写成，而不是指明“题材”，也不是标题。出版的总谱上只有速度标记：

Ⅰ、“最初的形象，或概念”：Sehr ruhig und zart.

Ⅱ、“变形”：Lebhaft und zart bewegt.

Ⅲ、“返回”：Sehr langsam und äussert ruhig.

Ⅳ、“回忆”：Fliessend, äusserst zart.

Ⅴ、“灵魂”：Sehr fliessend.

六首乐队曲，Op.6

韦柏恩把他的《六首乐队曲》题献给“阿诺德·勋柏格，我至诚

热爱的老师和朋友"．韦柏恩总是强调他得益于勋柏格至深，然而韦柏恩的极端开拓型作品反过来也影响了他的老师。

这六首曲子避免为曲式结构而应用传统的主题展开和主题再现，这一点是典型韦柏恩式的。这种新风格的逻辑结果是乐曲极其简短：六首总共演奏近十分钟，浓缩的、格言式的风格和细致的独奏写法也是韦柏恩的特征。

虚无飘渺的室内乐效果，韦柏恩是用一个庞大的乐队取得的，近二十年后他大幅度地缩小了编制。但是1928年的缩减编制令人联想起的仍然是施特劳斯的音诗或马勒的交响曲，而不是韦柏恩的稀薄的织体。现将1909年稿与1928年稿作一比较，先列出的是1909年的乐器数，括号内的是1928年的：2(1)支短笛4(2)支长笛、1(0)支中音长笛、4(2)支双簧管、3(2)支降B单簧管、1(0)降E单簧管、2(1)低音单簧管、3(2)支大管，1(1)支低音大管、6(4)支圆号、6(4)支小号、6(4)支长号、1(1)支大号、定音鼓、1(0)架钢片琴、1(1)架钢板钟琴、1(1)副钹、1(1)个三角铁、1(1)面小鼓、1(1)面大鼓、1(1)面锣、1(1)套无固定音高的低音铃、1(0)支鲁特刷、2(1)架竖琴及弦乐器。

《六首乐队曲》1909年初稿于1913年3月31日在维也纳音乐协会大厅首演，指挥是勋柏格。

Ⅰ、Langsam　纯乐器色彩的快速变化，特别是在微光闪闪的高音区中，即使速度中庸时，也产生听觉上的彩虹般的效果。例如，这一乐章以独奏长笛上的四个低音开始。随后是加弱音器

的小号，只吹一个音，钢片琴上的两个和弦，再是长笛吹的三个音，圆号吹一个轻轻的音，还有加弱音器的中提琴和大提琴上的三个轻轻的和弦。

Ⅱ、Bewegt　这是一个紧张激动的乐章，弦乐器中时常有抽搐的节奏和敲击式的顿弓和弦。高潮和结尾随着木管和铜管中的尖锐的不谐和和弦而来到，小号和单簧管的颤音加重了声音的刺耳。

Ⅲ、Mässig　这是最短的一个乐章，只有十一小节。配器的室内乐风格特别典型。

Ⅳ、Sehr　mässig　葬礼进行曲乐章一开始是只用极轻的打击乐器的七个小节，逐渐增加了木管和加弱音器的铜管，还有大号和长号吹出引人注意的、缓慢的持续低音，高潮时木管和铜管突然沉默，只剩下打击乐器组加强到第二次狂暴的*ff*。

Ⅴ、Sehr　langsam　加弱音器的低音弦乐器在它们的最低音区中以碎弓靠近琴马奏出神秘而沙哑的簌簌声，形成一个令人难以忘怀的开端，与最后几小节中同样几件乐器上奏出的纤细的高泛音形成极其鲜明的对比。

Ⅵ、Langsam　越到结尾音乐越是精致，在“隐约可辨”的低沉的钟声背景上，钢片琴的柔和的和弦及竖琴的低音逐渐消失，归于静寂。

交响曲，Op.21

安东·韦柏恩唯一一部八分钟长的交响曲其情感和理性的紧张度是如此之高，以致每个音符都象一个高负荷的带电离子在强大的磁场中移动。研究韦柏恩风格的专家们宣称他在四十五岁时

完成的这部作品，第21号交响曲，是第一部充分显示他的独创性的作品。在此后的十七年中，韦柏恩仅仅再创作了十首作品，没有一首比这部交响曲长.

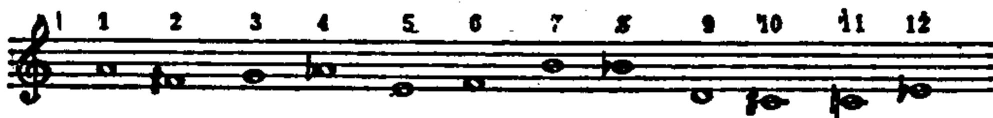
韦柏恩的产品微少的一个原因是他很贫穷，不得不化许多时间在教学上甚至为人捉刀写曲，以求收支相抵。另外一个原因是1937年起，纳粹统治的高压手段把韦柏恩划归"文化布尔什维克"，强迫他完全脱离社会生活。然而韦柏恩作品数量甚少的最有说服力的理由可能是他的为人及其音乐的性格本身。

在韦柏恩生前，他的音乐很少引起公众的注意，大多数不受欢迎，甚至在今天，他的乐曲在我们的音乐会节目中也不显得重要。然而从完成这部交响曲到1945年韦柏恩惨死为止，这期间他所创作的十首作品对于二次世界大战后的一代作曲家影响巨大。甚至他的老师阿诺德·勋柏格，以及他们二人的共同朋友阿尔本·柏格(音乐会听众和歌剧听众对他的欢迎大大胜过韦柏恩)对于战后的音乐发展的影响都没有他如此之深。

韦柏恩的这部交响曲完成于1928年，由纽约市作曲家联合会于1929年12月18日举办它的首演。1981年7月在伦敦的国际现代音乐协会的音乐节上演出。它用一个很小的重奏组(弦乐队加独奏单簧管、低音单簧管、两支圆号和竖琴)只有两个乐章：

Ⅰ、Ruhig schreitend 整个第一乐章由建立在以下音列上的各式各样的卡农组成。

例 294



1=C　6 － － － ♯4 － － － 5 － － － ♭6 － － －

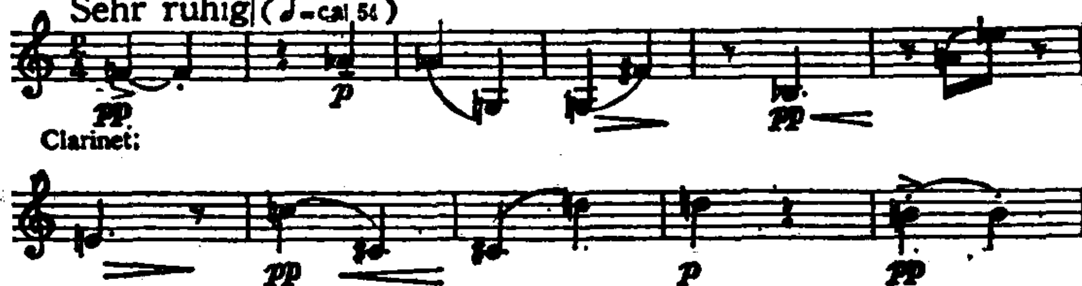
　　　3 － － － 4 － － － 7 － － － ♭7 － － －

　　　2 － － － ♯1 － － － ♮1 － － － ♭3 － － －

一开始是个二重倒影卡农，亦即有四个声部，两个以倒置模仿来跟随另外两个。开始部分（呈示部）加以重复，就像古典交响曲中常见的那样。后一部分（相当于展开部和再现部）也重复，就像古典的第一乐章形式早期发展中常见的那样。

Ⅱ、变奏曲　第二乐章由一个主题、七段变奏和一个简短的尾声组成。主题是原来音列的倒影转位：

例 295



单簧管

1=C $\frac{2}{4}$　♮4 4 | 0 ♭6 | ♭6 ♮5 | ♮5 ♯4 | 0 ♭7. |

0♮6 ♭3 0 | ♮3. 0 | ♮1 ♯1 | ♯1 ♮2 | ♮2 0 |

♮7 7 |

韦柏恩于1932年3月2日在维也纳的一位私人家中的讲座上，曾把这一乐章作为他通过各声部越来越密切的相互关系而不断追求作品的越来越大的统一性的例子。他说这一变奏乐章的主题和第一乐章的音列有着同样的特征，亦即：

"……后半部份以半部分（逆行）相反的顺序来倒影。这样构成一种特别亲切的关系。因此，音列只可能有二十四种形式，因为〔任何音列的四十八种正常变化形式中〕有半数与另一半一模一样……开始处主题的伴奏是由主题的逆行形式构成。第一变奏旋律是音列的移调，移至C音上开始。伴奏是双重卡农……再多的相互关系是不可能了。甚至〔文艺复兴时期的〕尼德兰作曲家也没有能做到这一步……第四段变奏中有一些倒影旋律。这一变奏本身是整个乐章的中央点，自此之后，全部反向进行。这样一来，整个乐章本身就由一个二重逆行卡农组成！……你在此所见到的……逆行、卡农、倒影、等等……永远是同一东西〔的不同形式〕……不要把它看成耍弄技巧……那就荒谬了！我的目的是创造尽可能多的相互关系，你必须承认，是有那么多的相互关系！

"最后我必须指出这〔即：这样的相互关系〕不仅在音乐中有，类似情况在语言中也有。我很高兴看到在莎士比亚的作品中往往也有这样的相互关系，以头韵和半韵的形式出现。他甚至使句子倒行。卡尔·克劳斯① 对语言的掌握也以此为基础，那里也必须创造统一性，因为统一性增强可理解性。

"现在我给你们一个古老的拉丁谚语：

①卡尔·克劳斯（Karl Kraus，1874—1936）奥地利戏剧家、评论家，诗人。

SATOR
AREPO
TENET
OPERA
ROTAS"

〔这些优美的字眼可以译作："播种者阿雷波保持工作不断循环。"韦柏恩这样安排这些拉丁字，是企图说明十二音技巧的某些基本手法：自上自下自左自右读起来都一样。〕

变奏曲，Op.30

斯特拉文斯基为安东·韦柏恩的晚期作品所下的赞叹语是"光彩夺目，眼花缭乱"。韦柏恩开始作曲时，用的是一种和声丰富、乐队色彩艳丽的、感情充沛的、成熟的浪漫主义风格。但是韦柏恩的发展主要趋向是层层剥掉，只剩实质，是无情地探索内在的真实。情感紧张度始终如一，但去掉了修饰，越来越精练、精确、精辟。

韦柏恩的变奏曲作品第30号是他的最后第二部作品。当他在1940—41年冬写完总谱时，他相信他写出了一首基本上是简单的作品——简单，首先因为它是如此稀疏，如此节约音符。但对此事韦柏恩是有点担心的。

"当人们看到这份总谱时，〔他问他的朋友威利·赖赫道〕他们的最初反应会不会是："怎么，那里什么东西也没有？"没有他们习惯于在，譬如说，R·施特劳斯的总谱上见到的密密麻麻的音符，他们会感到若有所失。这也难怪！不错，这样就引出最

重要的一点：这根本是个不同风格的问题。

"好吧，那么这是种什么风格呢？看上去不像，譬如说，瓦格纳之前的，或是见多芬的总谱，也不像巴赫的。是不是还得回溯到更远古一些？对了，——退回到远远的，没有像乐队总谱这类东西的时候，那么，是否应该有可能发现某些与尼德兰乐派的相似之处，像若斯坎·德普雷配器的某种古体的东西？对此的回答仍然只能是一个重重的"不！"那么，是哪种风格呢？我认为，正如我前面所说，是一种新的。"

除织体稀疏外，韦柏恩还追求形式的高度凝聚：

"我曾怀疑过，这是否会很难写〔他写道〕，但我从未梦想到会需用如此长的时间。我用了几周、几周的时间来写它。现在我确实认为总算写出了些非常简单的，也许甚至是必然会产生的东西。

"此曲长约一刻钟，几乎全部都用快速，但是有些地方有持续的效果。我所坚持的主要目标是给人这样一个总的印象：是基于主题与变奏的一种序曲形式。"
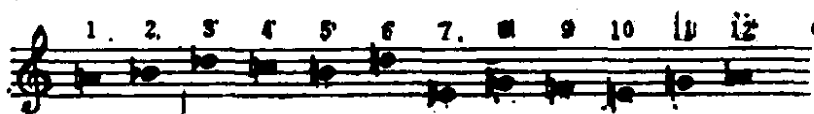
对于"一种序曲形式"，韦柏恩是指一种可以被认为接近于传统的奏鸣曲快板的形式。他解释说，基本结构是一个主题与六个变奏。最初的二十小节既作为变奏的主题，又作为奏鸣曲快板的引子。第一变奏相当于奏鸣曲快板的第一主题；第二变奏作为过渡（从奏鸣曲快板的第一主题群到第二主题群）。第三变奏相当于奏鸣曲快板中的第二主题群，第四变奏作为展开部风格的再现；第五变奏是另一个过渡，最后一个变奏相当于奏鸣曲快板的尾声。曲式的结合有点勉强，但韦柏恩却由于这样综合以及音乐

结构的各部分间的相互关系增多而感到高兴。

韦柏恩对基本主题素材的高度复杂的操纵是为进一步简化和集中服务的。整首乐曲源自一个由半音音阶组成的十二个音的音列。

音列的安排使后面六个音（以颠倒的顺序）重复前面六个音的音程：

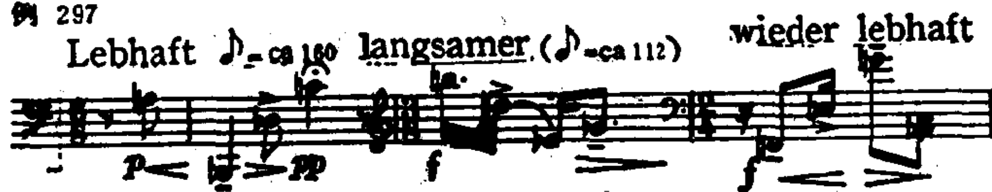
例 296



1＝C　♮6 ♭7 ♭2̇ ♮1̇ ♮7 ♮2̇ ♭3 ♭5 ♮4 ♮3 ♮5 ♭6

这样一来，整首作品就以谱上的前六个音为基础（由低音提琴和双簧管奏出）。较近代的评论家指出，前六个音（因而也是整个音列)基本上只由两个音程构成：一个小二度和一个小三度。这就意味着整首作品归根到底是源自独奏低音提琴中的前三个音，也就是谱上最早的三个音。十二音序列基本形式的开始陈述中节奏参差不齐、跳动幅度很大，产生韦柏恩晚期风格所典型的惊人的紧张度.

例 297



1＝C $\frac{6}{8}$ 0♮6 | ♭7 ♭2 ♮1 0 | $\frac{3}{8}$ ♮7. ♮2 ♭3♭5. | $\frac{2}{4}$ 0♮4♮3 ♮5♭6

变奏曲作品第30号需用长笛、双簧管、单簧管、低音单簧管、圆号、小号、长号、低音大号、定音鼓、钢片琴、竖琴和传统的弦乐组。韦柏恩估计演出时间是一刻钟，他言过其词了：实际

是九分钟左右，最多十分钟．由于第二次大战期间韦柏恩的音乐在德国和奥国禁止上演，变奏曲的首演于1943年3月3日在瑞士的温特图尔举行，指挥是赫尔曼·舍尔申．韦柏恩被批准赴瑞士出席首演．他已有五年之久没有听到自己任何作品的公演．以后也再没听到过●

汪启璋译

柏恩德·阿洛伊斯·齐默曼

（Bernd Alois Zimmermann）

1918年3月20日生于科隆附近的布利谢姆，1970年8月10日卒于柯尼斯道夫。

光线下射（大型乐队前奏曲）

（Photoptósis）

柏恩德·阿洛伊斯·齐默曼在五十二岁时，其艺术生涯似乎已接近应有的国际声誉，但他的惨死中断了它。齐默曼也许是由于他的歌剧《士兵们》的轰动一时的成功而饮誉中欧，在那里甚至小歌剧院的豪华舒适条件也能跟上二十世纪的水平。他的这部激进的歌剧最初于1965年2月在科隆上演，后来进入到其他地方的剧院，引起广泛的欢迎，甚至一些保守的评论家，也不得不勉强给予赞赏。

齐默曼和那些因研究数学而受到启发的当代作曲家不同，他的兴趣和所受教育促使他应用那些和视觉艺术中的拼贴、剪接，以及和詹姆士·乔伊斯①、埃兹拉·庞德②的文学技巧有关的音乐手法。齐默曼的典型特征之一是对于时间的特殊感觉——亦即过去、现在和将来实际上是同时的。这一感觉在《士兵们》中表

①詹姆士·乔伊斯（James Joyce，1882—1941）爱尔兰作家。

②埃兹拉·庞德（Ezra Pound，1885—1972）美国诗人。

现为一个舞台上同时演出三个不同的事件.

在他的纯器乐曲中，类似的手法是摘用其他作曲家的片段，有时几个同时进行. 他应用这种技巧的较著名作品就是《光线下射》.

《光线下射》是受盖尔森基兴的市立储蓄银行的委托为纪念它一百周年纪念而写的，盖尔森基兴是鲁尔的一个面积虽小，然而艺术发达的城市，此曲由盖尔森基兴市立乐队于1969年2月14日在该市首演，指挥是吕勃密尔·罗曼斯基。美国的首演是1972年8月30日在华盛顿的肯尼迪中心，由迈克尔·吉伦指挥，国家交响乐队演奏.

《光线下射》是简短的单乐章作品，除了中间的音乐拼贴或音乐剪接段落外，基本上是无主题的. 乐曲一开始是来自乐队所有声部的几乎难以听清的喃喃絮语. 这一作品"设计"得极端巧妙的迹象之一是指示第四长笛手不断地压下乐器上的 D 键来造成渐强和渐弱， 但不吹奏它，乐队的洪亮音响是极其缓慢地逐步构成的，在某些乐器上应用长的持续音，在另一些乐器上是轻如羽毛的重复机械的音型. 最后乐队到达几个高潮，高潮时乐器要名副其实地按照指示"用足力气"演奏.

《光线下射》的中间部分开始时是一阵喧闹的爆发，然而我们很快就辨认出这是贝多芬第九交响曲末乐章中的戏剧性瞬间. 第九交响曲的喧哗声尚未完全消失，管风琴就开始奏出古老的赞美诗《降临吧！灵之父》. 一个独奏长笛和小提琴暗示斯克里亚宾的《狂喜之诗》. 贝多芬第九交响曲的谐谑曲简短地出现，随即消失，接着是瓦格纳《帕西法尔》中的交织的琶音，它又被

盖上巴赫的布兰登堡第一协奏曲和柴科夫斯基的《糖果仙女》的结合。

拼贴段之后是，前面的响亮高潮的重新出现。最后一页有一个特别厚实的音束，由钢琴家的用双肘和前臂奏出。

《光线下射》需用的庞大乐队包括短笛二、长笛四、双簧管三、中音双簧管二、英国管、单簧管四、巴赛特圆号二、低音单簧管、大管三、低音大管、圆号五、大号、小号四、低音小号、长号四、低音长号、管风琴、竖琴、钢琴、钢片琴、定音鼓、古钹、悬钹、普通钹、三只尺寸不一的三角铁、锣二、大锣、小鼓、中音鼓、大鼓、中国锣三、沙球、加上编制完全的弦乐器。

汪启璋译

速度表情术语中外文对照表

（未注明何种文字者，均为意大利文）

A

aber〔德〕 但是

adagio 慢慢地、从容地、柔板

adagissimo 较慢地、较从容地（比adagio略慢）

ad libitum 随意

affettuoso 热情地、有感情地

agitato 激动地、激昂地

agité〔法〕激动地、激昂地

air 歌曲

alcuna 略微、一些 alcuna licenza一定程度的自由

alla 按照……式样、类似

allegramente 快乐地

allegrezza 愉快、快乐

allegro 愉快的、活泼的

allucinante 幻觉般地

amabile 可爱的、柔和的

amoroso 温柔的、情致绵绵的

Andacht〔德〕 虔诚

andante 进行的、流动的、行板

andantino （比andante较快）小行板

anfangs〔德〕 开始、开端

animando 活泼的、有生气的

animato 有生气的、活泼的

animé〔法〕 活跃的、活泼的

aperto 开阔的、坦率的

appassionato 热情的、兴奋的

ardamente 热烈的、热情的
aria 咏叹调
arioso 咏叙调
arrogante 傲慢的、骄矜的
assai 非常、很
assez 足够、相当
Ausdruck〔德〕 表情、感情流露
äusserst〔德〕 最、非常

B

bedachtig〔德〕 从容不迫的、缓慢的
behaglich〔德〕 愉快的、舒适的
belebt〔德〕 活泼的、生动的
ben 好的、良好地
beschwingt〔德〕 迅速的、轻快的
bewegt〔德〕 激动的、灵活的
Bewegung〔德〕 动作、运动
breit〔德〕 宽广的、宽阔的
breve 二全音符
brilliante 辉煌地、灿烂的
brio 活泼、愉快
brioso 活泼地、愉快地
burleske 滑稽的、诙谐的

C

cadenza 华彩段
calmato 安定的、安静的
calmo 安静的、平稳的
cantabile 如歌地
cantilena 坎蒂列那、曲调
canzona 坎佐那、歌曲
canzonetta 坎佐涅塔、山歌
capriccio 随想地

carattere 性格、特性

che 那个；比

col 和、同、用

come sta 如同这个、按现状

comodo 舒适、便利

con 用、以、带

concertata 谐调的

concertante〔法〕 合奏的、参加合奏的人

contemplative〔法〕 沉思的

corale 合唱的、合唱曲

D

deciso 果断地、坚决地

declamando 朗诵般地

deliberato 故意地、熟思地

delicatezza 优美、纤细

derb〔德〕 坚固的、率直的

désespér 〔法〕绝望的、失望的

desolato 悲痛地、凄凉地

di 从……中、……的

disperato 失望地、绝望地

doch〔德〕 但是、然而

dolente 痛心地、难受地

doppio 两倍的

douloureux〔法〕 悲痛的、忧伤的

drammatico 戏剧的

durchaus〔德〕 完全地、彻底地

E

e 和，及

ed 也，並

eilig〔德〕 迅速、急忙

eines〔德〕 一、一个

eleganza 文雅，优雅
elegiaco 哀怨地、悲怆地
empfunden〔德〕有感情的
energico 刚毅地、精力充沛地、有力地
entschieden〔德〕果决的、明确的
epilogo 收场语、跋
ernst〔德〕 真挚的、严肃的
ersterbend〔德〕 沉寂、消失
espressivo 富于表情的
estatico 狂欢的
et〔法〕 和、並
etwas〔德〕 少许
etwas bewegt 〔德〕 少许
extrêmement〔法〕 极端

F

fantasia 幻想、想象
fantastico 幻想的、奇异的
feierlich〔德〕 庆贺的、节庆的
feroce 凶猛的、残暴的
feurig〔德〕 如火的、热烈的
fliessend〔德〕 流动的、流畅的
frenetico 如狂的、发狂似的
frisch〔德〕 新鲜的、清新的
funèbre〔法〕 葬礼的、悲痛的
fuoco 热情、兴奋

G

gemächlich〔德〕 舒展、从容
gemässigt〔德〕 适度的、中肃的
gemessen〔德〕 一致、符合
Geschwindmarsch〔德〕 急速行进
giocoso 诙谐的、滑稽的

gioviale 快活的、高兴的
giusto 恰当的（地）、适当的（地）精确的
grandezza 巨大、伟大
grandioso 巨大的、宏伟的
grave 庄重的、严肃的
grazia 优美、文雅
grazioso 优雅的、亲切的
gross〔德〕 大的、伟大的
guerriero 威武地（的）

H

Halbe〔德〕 半、一半
haletant〔法〕 气急败坏地
Hast〔德〕 急速、匆忙
Haupt〔德〕 头、首、主要的、总的
heftig〔德〕 强烈的、激烈的
herausfahrend〔德〕 突然涌现、突然流露

I

im=in dem〔德〕 在、于
impetuoso 激烈的、猛烈的
in 在、于
incalzando 加快进行
incisivo 截然的、尖锐的
Intrada 序曲、引子
ironico 讽刺的、戏谑的

K

keck〔德〕 勇敢的、毅然的
kraft〔德〕 力、力量
kräftig〔德〕 强有力的

L

ländler〔德〕 兰德勒舞曲
langsam〔德〕 慢的、徐徐的
languido 懒洋洋的、无力的
larghetto 宽广的、稍慢的
largo 宽广的、徐缓的
las〔法〕 疲乏的
lebhaft〔德〕 活泼的、生动的
leggiero 轻快的、活泼的
lent〔法〕 慢的、缓慢的
lenteur〔法〕 缓慢
lentement〔法〕 缓慢的
lento 缓慢的、徐缓的
larghissimo 极宽广的
l'istesso 同样的、相同的、不改变速度
lugubre 阴郁地
lustig〔德〕 快乐的、有趣的

M

ma 但是
maestoso 庄严的、威严的
mais〔法〕 但是、然而
malinconia 悲伤、忧愁
malinconico 忧郁的、悲痛的
malizia 恶意、恶毒
marcato 明显的、显著的、清晰的
marcia 进行、进军
marciale 类似进行曲地
markig〔德〕 有精力的、有生气的
mässig〔德〕 适中，的不过分的
mehr〔德〕 较多
meno 较少地、较小地
mesto 忧伤的、悲伤的
misterioso 神秘的、玄妙的

mistico 神秘的、奥秘的
mit〔德〕 以、带有
modéré〔法〕 适中的、稳重的
modérément〔法〕 适中的、稳重的
modo 式样、风格
moins〔法〕 较少、更少
molto 很多的、大量的、十分地
mosso 激动的、快速的
moto 运动、移动
Musette 风笛、风笛舞曲
morimento 运动、速度

N

narrante 叙述
nel 在……上、在……里
nicht〔德〕 不、非
non 不、无
notturno 夜的、夜间的

O

ohne〔德〕 无、没有、缺少
ordinario 经常、惯常
ouverture〔法〕 序曲

P

parlante 讲话的、逼真的
passacaglia 帕萨卡利亚舞曲
passionato 热烈的、热情奔放的
per 为
perpetuo 永久的、无穷的
perpeluum mobile 无穷动
pesante 重的、沉重的
peu〔法〕 少许、一点点

piacevole 愉快地、动人地

piu 更加、又

plaisir〔法〕 愉快、高兴

plus〔法〕 更加、更多

poco 少许、少量

pompes〔法〕 富丽、壮丽

precipitato 迅速进行的

preciso 精确的、明确的

presto 急速的（地）、轻巧的（地）、急板

prima 第一

primo 第一、首位

profondement〔法〕 痛苦地

Q

quasi 几乎、大约、好象

R

rapsodico 狂想式的

rasch〔德〕 迅速的

recht〔德〕 适当的、正确的

rejouissance〔法〕 欢乐、喜悦

religioso 虔诚的、严正的

rigaudon〔法〕 里戈顿舞曲

risoluto 决断的、大胆的

ritmico 有节奏的

robusto 有力的、强壮的

rubato 节奏自由的演奏风格、伸缩速度

rude 粗鲁的、严厉的

ruhevoll〔德〕 充满宁静的

ruhig〔德〕 寂静的、宁静的

russico 俄罗斯的

ruvidezza 粗鲁、粗糙

rythme〔法〕 节奏

S

sans〔法〕 没有、无
schattenhaft〔德〕 模糊的、朦胧的
scherzo 嬉戏的、谐谑曲
schleppend〔德〕 缓慢的
schlicht〔德〕 简单的、单纯的
schnell〔德〕 迅速的、敏捷的
schreiend〔德〕 叫喊的
Schritt〔德〕 步伐
scorrevole 流动的、流畅的
sehr〔德〕 很、甚
selvaggio 野蛮的、粗野的
semplice 简单的、朴素的
sempre 始终、总是、时时
serenata 夜间抒情曲、小夜曲
serioso 严肃的、认真的
siciliana 西西利安那舞曲
slowly〔英〕 慢、缓慢
soave 柔和的、愉快的、悦耳的
sognando 幻想地
solenne 壮严的、宏伟的
solist, solisti 独奏(唱)家、独奏(唱)家们
sostenuto 持续的、庄重的
sotto 在下、以下
spirito 精神、灵魂、气概
spiritoso 活泼的、生气勃勃的
staccato 跳音、断弓奏法
stets〔德〕 始终、继续不断
strepitoso 嘈杂地、大声地
stretto 紧接和应
studi 练习曲

stürmisch〔德〕 暴风雨般
suave〔法〕美妙的、温柔的

T

tcantto 如此、这样多
täppisch〔德〕 粗鲁的、笨拙的
tempestoso 猛烈地、激动地
tenebroso 昏暗的、秘密地
tenero 温存的、亲切的
tenuto 持续、支持
toccata 托卡他曲
tosto 迅速的
tranquillo 平静的、恬静的
tranquillamente 平静地、宁静地
très〔法〕 很、非常
triste〔法〕 悲伤、悲痛
troppo 太多、过多
Trauermarsch〔德〕 葬礼进行曲
trotzig〔德〕 傲慢的、倔强的
tumultuoso 嘈杂的、暴风雨的

U

un〔法〕 一
una 一
ungherese 匈牙利风格

V

valse 圆舞曲
Vehemenz〔德〕 猛烈、激烈
varianti 变奏
variatio 变奏
very〔英〕 很、非常

viel〔德〕 多、很
Viertel〔德〕 四分之一
vif〔法〕 活泼
violenza 猛烈、激烈
vista 视线
vite〔法〕 快的、迅速的
vivace 活泼的、生动的
vivacissimo 极活泼的、极生动的
vivo 活跃的、有生命的
voce 声音、嗓子
volta 次

W

wuchtig〔德〕 强有力的

Z

zart〔德〕 温柔的
Zeitmass〔德〕 节拍